

INSTITUTO SUPERIOR DE CIÊNCIAS DO TRABALHO E DA EMPRESA  
Departamento de Antropologia

**ENTRE ARTES, EM LISBOA**  
Estudo antropológico sobre artistas plásticos africanos  
numa ex-metrópole colonial.

Maria João Mota

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de  
Doutora em Antropologia  
Especialidade em Antropologia das Sociedades Complexas

Orientador:  
Doutor Jorge Freitas Branco, professor associado com agregação,  
Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa

Novembro, 2007

## RESUMO

Esta investigação resultou do trabalho de campo feito sobre seis artistas plásticos africanos, que residem ou residiram na região metropolitana de Lisboa e que são originários ou viveram em cinco PALOP.

O objectivo principal foi analisar as práticas artísticas destes criadores como processos de mediação sociocultural. A produção artística proporciona uma via privilegiada de mediação que permite aos criadores transitarem entre diferentes meios socioculturais e, por conseguinte, aumentarem a sua participação institucional. Este tipo de mediação pressupõe uma relação assimétrica entre estratos sociais e um predomínio das relações de mediação de cima para baixo. No contexto português há uma menor frequência das relações de mediação no sentido inverso, excepto nos eventos políticos ligados à ideologia da lusofonia ou a grupos sociais percebidos como imigrantes. As consequências dessas interações são; por um lado, há um afastamento dos modelos estéticos tidos como tradicionais pelos artistas africanos que ascendem socialmente e são integrados na arte contemporânea, por outro lado, há a afirmação de africanidade por parte dos intervenientes que procuram a confirmação enquanto mediadores socioculturais.

Lisboa enquanto ex-metrópole colonial continua a centralizar e a manter relações preferenciais com os territórios africanos anteriormente colonizados. Através de espectáculos políticos, em que se incluem as artes plásticas lusófonas, Portugal procura marcar posição num contexto globalizado. A associação de estados-nações em unidades regionais (pan-europeias, pan-africanas, lusófona, francófona, anglófona, etc.) é uma conjuntura que, quando combinada com as trajectórias e a identidade existencial dos criadores, possibilita a manutenção de circuitos artísticos, paralelos ao mercado internacional da arte contemporânea.

**Palavras-chave:** sociedades complexas; produção e consumo artísticos; mediação sociocultural; lusofonia, Lisboa; PALOP.

## ABSTRACT

### **African Artists in Lisbon. A social anthropological study of African plastic artists in a former colonial metropolis.**

This investigation was the result of fieldwork involving six African artists who reside or have resided in the metropolitan area of Lisbon and have origins or lived in five PALOP (African Countries with Portuguese as the Official Language) countries.

The main aim was to analyse their artistic practices as sociocultural mediation processes. Artistic production provides an opportunity for mediation that allows creative artists to circulate between different social contexts and consequently to extend their institutional participation. This type of mediation process presupposes an asymmetrical relationship among different social strata and a prevalence of top-bottom mediation relationships. In the Portuguese context relationships of the reverse type are less frequent, except in political events connected with Lusophone ideology or with groups perceived to be immigrants. The consequences of these interactions are one hand a movement away from the aesthetical models seen as traditional by upwardly mobile African artists involved in contemporary art, and on the other hand an affirmation of African identity by those who seek to confirm themselves as sociocultural mediators.

Lisbon, as a former colonial metropolis, continues to centralise and maintain special relationships with its ex-colonies in Africa. Through political performances, which include Lusophone plastic arts, Portugal attempts to assert its position in a globalised context. The association of nation states in regional unities (Pan-European; Pan-African; Lusophone, Francophone, Anglophone, etc.) is a situation which, when combined with the trajectories and existential identity of the artists, makes it possible to maintain artistic circles parallel to the international contemporary art market.

**Key-words:** complex societies; artistic production and consumption; sociocultural mediation; Lusophone; Lisbon; PALOP.

## AGRADECIMENTOS

A minha gratidão nunca será suficiente para com os artistas, as entidades ou as pessoas que os apoiam. Foram eles que possibilitaram a concretização deste estudo, ao estarem sempre disponíveis a colaborar e pela paciência que demonstraram face à minha presença, ou às inúmeras questões que colocava repetidamente. Eles ensinaram-me muito; especialmente a humildade e a perseverança necessárias para continuar. Espero que o resultado não os desiluda. A eles, a outros amigos e aos familiares que me deram a força e o encorajamento indispensáveis para prosseguir, os meus sinceros agradecimentos.

Estou igualmente grata aos colegas e aos professores, como o meu orientador, Professor Doutor Jorge Freitas Branco que, no ISCTE (Lisboa), ou a Professora Doutora Brigitte Derlon, que na EHESS (Paris), me apoiaram com frutuoso ensinamentos, críticas construtivas, ou troca de ideias. Agradeço em especial ao ISCTE ter-me possibilitado a dispensa de serviço docente que permitiu dedicar-me em exclusivo ao trabalho de investigação e frequentar seminários na EHESS. Bem como, não posso esquecer a compreensão e as contribuições dos alunos do ISCTE que, ao longo dos anos, demonstraram a sua solidariedade e interesse.

Por fim, o meu apreço vai para aqueles que com as suas oposições também contribuíram para que eu insistisse em ultrapassar os obstáculos.

## ÍNDICE

RESUMO .....	I
ABSTRACT.....	II
AGRADECIMENTOS .....	III
ÍNDICE .....	IV
ÍNDICE DAS FIGURAS.....	VI
ÍNDICE DOS QUADROS .....	VII
ABREVIATURAS .....	VIII
INTRODUÇÃO ARTES PLÁSTICAS E MEDIAÇÃO SOCIAL.....	1
DELIMITAÇÃO DO TEMA .....	1
ARTES PLÁSTICAS E ANTROPOLOGIA .....	9
ARTISTAS AFRICANOS EM PORTUGAL .....	19
<b>PARTE I – ARTISTAS E ESTILOS .....</b>	<b>29</b>
CAPÍTULO 1 - A ARTE NAIF DE MARIA ALICE FERNANDES .....	30
1.1. ESTILO E PARTICIPAÇÕES ARTÍSTICAS .....	30
1.2. IDEALIZAÇÕES E ACÇÕES CRIATIVAS .....	37
1.3. RELAÇÕES SOCIAIS NA DIÁSPORA.....	47
1.4. PRODUÇÃO CULTURAL DE MEMÓRIAS .....	53
1.5. “MINHA ALDEIA É TODO O MUNDO” .....	60
CAPÍTULO 2 - AUTODIDACTISMO: JOÃO BAPTISTA LIMA.....	68
2.1. O ARTISTA, A ESCOLA E A ANTROPÓLOGA .....	68
2.2. MEMÓRIAS DE UMA INFÂNCIA CRIATIVA.....	74
2.3. IDENTIDADE E ARTE NA DIÁSPORA .....	78
2.4. ARTE E MEDIAÇÃO SOCIAL: NÓS E OS OUTROS.....	85
CAPÍTULO 3 - OUTROS ESTILOS: LILISON DI KINARA .....	95
3.1. ABSTRACÇÕES E GRAFIAS EVOCATIVAS .....	95
3.2. ARTE CONTEMPORÂNEA AFRICANA E SIGNIFICADOS .....	100
3.3. TENSÕES SOCIAIS E ARTÍSTICAS .....	105
3.4. DIÁSPORA MULTISSITUADA E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS .....	112
3.5. RELAÇÕES DE ASSOCIAÇÃO E DE CONFLITO.....	118
CAPÍTULO 4 - O MODERNISMO DE JOSÉ JÚLIO FERREIRA.....	127
4.1. HISTÓRIA DE VIDA E LIGAÇÕES ARTÍSTICAS .....	127
4.2. ARTE E POLÍTICA .....	132
4.3. CRIATIVIDADE E IDENTIDADE MOÇAMBICANAS.....	138
4.4. RECRIAR MOÇAMBIQUE EM LISBOA.....	145
CAPÍTULO 5 - ARTE MAKONDE E FRANK NTALUMA .....	156
5.1. HISTÓRIA DE VIDA E ESCULTURA.....	156
5.2. ESCULTURA MAKONDE E ARTE NACIONAL.....	164
5.3. RESISTÊNCIAS E MEMÓRIAS CRIATIVAS .....	171
5.4. ARTE MAKONDE EM CONTEXTO PORTUGUÊS .....	176
5.5. MÁSCARAS E CIRCUITOS COMERCIAIS .....	183
CAPÍTULO 6 - ARTE URBANA E VALDEMAR DÓRIA.....	190
6.1. IDENTIDADES, LINGUAGENS E RESIDÊNCIA .....	190
6.2. AFIRMAÇÕES E PARTICIPAÇÕES ARTÍSTICAS.....	196
6.3. REFERÊNCIAS E (IN)DEFINIÇÕES CRIATIVAS .....	203
6.4. CONTEXTOS DE INVESTIGAÇÃO E DIÁSPORA.....	210

<b>PARTE II CONTEXTOS ARTÍSTICOS E CULTURAIS.....</b>	<b>218</b>
CAPÍTULO 7 - COMO SER CRIADOR? .....	219
7.1. APRENDIZAGEM E PRÁTICAS EXPOSITIVAS .....	219
7.2. CAMINHOS DO RECONHECIMENTO.....	224
7.3. MEDIADORES DE ALTERIDADE E ESTEREÓTIPOS .....	232
7.4. MERCADOS E CONSUMIDORES DO OUTRO .....	239
CAPÍTULO 8 - LUSOFONIA E ARTES PLÁSTICAS .....	247
8.1. LUSOFONIA E SISTEMA MUNDIAL.....	247
8.2. REFERÊNCIAS CULTURAIS DE OPOSIÇÃO E DE ASSOCIAÇÃO .....	257
8.3. LUSO-TROPICALISMO E AFRICANISMO LUSÓFONO .....	270
8.4. CONVENÇÕES ARTÍSTICAS, COLONIAIS E PÓS-COLONIAIS .....	278
CONCLUSÃO.....	286
BIBLIOGRAFIA.....	302
DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS .....	325

## ÍNDICE DAS FIGURAS

<i>Figura 1.1. Maria Alice Fernandes: Quadro dos Pescadores (Praia Velha, Paço d’Arcos), 1996, pintura a acrílico sobre contraplacado, (50 x 50cm).....</i>	<i>35</i>
<i>Figura 1.2. Maria Alice Fernandes: Primeira Eucaristia do Nosso Bairro, 1993, pintura em acrílico sobre tecido, (200 x 100 cm).....</i>	<i>39</i>
<i>Figura 1.3. Maria Alice Fernandes: Batuku, 1994, pintura em acrílico sobre contraplacado, (70 x 50cm).....</i>	<i>42</i>
<i>Figura 1.4. Capa do livro; imagem – Batuku de Santiago, Cabu Verdi (Fernandes, 2002).....</i>	<i>42</i>
<i>Figura 1.5. Maria Alice Fernandes: duas bonecas de tecido Nha Mudjér; uma boneca em gesso pintado e envernizado que representa África; e uma Roda de Batuku em barro pintado.....</i>	<i>55</i>
<i>Figura 1.6. Maria Alice Fernandes: busto de mulher cabo-verdiana, em pedra-pomes pintada e envernizada, com cesto de verga.....</i>	<i>56</i>
<i>Figura 1.7. Graffiti na fachada da sede da Associação Moinho da Juventude.....</i>	<i>65</i>
<i>Figura 1.8. Pormenor do mural, verso de António Gedeão.....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 1.9. Alice Fernandes (à esquerda) com a ex-presidente da Associação Caboverdeana (Lisboa), à saída do XXIII Salão Nacional de Arte Naif (2002), no Casino Estoril (fotografia de minha autoria)......</i>	<i>67</i>
<i>Figura 2.1. João Lima: Batucadêras, 1999, óleo sobre tela, (60 x 70cm).....</i>	<i>70</i>
<i>Figura 2.2. João Lima: Sem Título, 2001, desenho sobre papel, (15 x 30cm).....</i>	<i>72</i>
<i>Figura 2.3. João Lima: Fecundação, 1989, madeira e mármore, (40 x 20cm).....</i>	<i>81</i>
<i>Figura 2.4. João Lima: Sodade, 2000, óleo sobre tela, (80 x 60cm).....</i>	<i>84</i>
<i>Figura 2.5. Fotografia (da minha autoria) de João Lima em Lisboa, frente à Torre de Belém, 2002.....</i>	<i>94</i>
<i>Figura 3.1. Lilison: Sem título, 2004, acrílico e técnica mista sobre tela (90 x 120cm).....</i>	<i>96</i>
<i>Figura 3.2. Lilison: Makaré, 2004, acrílico e técnica mista sobre tela (90 x 90 cm).....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 3.3. Lilison: Maré, 2004, acrílico e técnica mista sobre tela (90 x 90 cm).....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 3.4. Lilison: Djidio di Tonkorom, 1997, tinta-da-china sobre papel (A3).....</i>	<i>114</i>
<i>Figura 3.5. Lilison: Sem título, instalação, 2004.....</i>	<i>121</i>
<i>Figura 3.6. Lilison: Sem título, acrílico e técnica mista, 2004 (100 x 100 cm).....</i>	<i>124</i>
<i>Figura 3.7. Fotografia retirada da capa do CD, “Bambatulu”, escrito e composto por Lilison Di Kinara, Le Musicomptoir inc. (Québec, 1999)......</i>	<i>126</i>
<i>Figura 4.1. Zé Júlio: Embarque de Magaíza, 1964, óleo sobre tela, (70 x 120 cm).....</i>	<i>135</i>
<i>Figura 4.2. Zé Júlio: Dança dos Espíritos, anos 90, gravura (49 x 37 cm).....</i>	<i>151</i>
<i>Figura 4.3. Zé Júlio: Fábula da Floresta, 1980, gravura (35 x 47 cm).....</i>	<i>152</i>
<i>Figura 4.4. Zé Júlio: Meninas do Maputo, 1989, gravura (49 x 37cm).....</i>	<i>154</i>
<i>Figura 4.5. Zé Júlio com ex-aluna na inauguração da exposição da galeria da Livraria Barata em Lisboa (2004) (fotografia de minha autoria)......</i>	<i>155</i>

<i>Figura 5.1. Ntaluma: Ujamaa, 2002, pau-preto (45 x 11 x 9cm) .....</i>	<i>180</i>
<i>Figura 5.2. Ntaluma: Outro lado do mundo, 2005, pau-preto (99,5 x 6,5 x 6 cm).....</i>	<i>181</i>
<i>Figura 5.3. Ntaluma: O beijo dos nossos avós, 2004, pau-rosa (90 x 23 x 12,5 cm).....</i>	<i>186</i>
<i>Figura 5.4. Ntaluma a trabalhar no atelier em Lisboa (2005) (fotografia da minha autoria)...</i>	<i>189</i>
<i>Figura 6.1. Valdemar Dória: painel sem título, 2001, acrílico sobre contraplacado (340 x 200 cm).....</i>	<i>195</i>
<i>Figura 6.2. Valdemar Dória: Memória, 2003, acrílico sobre tela (100 x 100 cm) .....</i>	<i>197</i>
<i>Figura 6.3. Valdemar Dória: sem título, 2003, óleo sobre tela (150 x 80 cm).....</i>	<i>197</i>
<i>Figura 6.4. Valdemar Dória: Janelas, 2001, tinta de offset sobre papel (aprox. 180 x 120 cm) .....</i>	<i>213</i>
<i>Figura 6.5. Valdemar Dória: Fotografia de apresentação do seu site na Internet: <a href="http://www.myspace.com/tobiasamerika">http://www.myspace.com/tobiasamerika</a>, Dória, Valdemar, 2007, citado em 19 de Janeiro de 2007 .....</i>	<i>217</i>

## ÍNDICE DOS QUADROS

<i>Quadro 1.1. – Participação de Maria Alice Fernandes em exposições</i>	<i>33</i>
<i>Quadro 2.1. – Participação de João Lima em exposições colectivas</i>	<i>74</i>
<i>Quadro 3.1. – Exposições individuais de Lilison Di Kinara, enquanto residente no Canadá</i>	<i>112</i>
<i>Quadro 3.2. – Exposições colectivas de Lilison Di Kinara, enquanto residente no Canadá</i>	<i>113</i>
<i>Quadro 3.3. – Exposições enquanto Lilison Di Kinara residiu em Portugal</i>	<i>118</i>
<i>Quadro 4.1. – Exposições de Zé Júlio em Moçambique, depois da independência</i>	<i>139</i>
<i>Quadro 4.2. – Zé Júlio: Exposições colectivas e individuais em Portugal</i>	<i>146</i>
<i>Quadro 5.1. – Ntaluma: Exposições em que participou em Moçambique</i>	<i>165</i>
<i>Quadro 5.2. – Exposições colectivas e individuais de Ntaluma desde que reside em Portugal</i>	<i>188</i>
<i>Quadro 6.1. – Valdemar Dória: Exposições colectivas e individuais</i>	<i>200</i>
<i>Quadro 7.1. – Cursos e estágios frequentados pelos artistas</i>	<i>219</i>



## ABREVIATURAS

- AAPLAS – Associação dos Artistas Plásticos São-Tomenses  
 ACCT – Agência de Cooperação Cultural e Técnica  
 ACP – Cooperação entre países da Europa, África, Caraíbas e Pacífico  
 AD – Aliança Democrática  
 AGP – Acordos Gerais de Paz (Moçambique)  
 ALDCI – Associação Lusófona para o Desenvolvimento, Cultura e Integração  
 AMOP – Associação de Moradores Outurela/ Portela  
 ANC – African National Congress  
 APEC – Cooperação Económica Ásia-Pacífico  
 Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual  
 ASEAN – Association of Southeast Asian Nations  
 ASEMA – Associação de Escultores Makonde  
 BM – Banco Mundial  
 BPP – Black Panther Party  
 CEsa – Centros de Estudos sobre África e do Desenvolvimento do Instituto Superior de  
 Economia e Gestão da Universidade Técnica de Lisboa  
 CFA – Communauté Financière d’Afrique  
 CIAC – Centro Internacional de Arte e Cultura  
 CICIBA – Centro Internacional da Civilização Bantu  
 CEI – Comunidade de Estados Independentes  
 CLSTP – Comité para a Libertação de São Tomé e Príncipe  
 CML – Câmara Municipal de Lisboa  
 CN – Commonwealth of Nations  
 CONCP – Conferências dos Órgãos Nacionalistas das Colónias Portuguesas  
 CPLP – Comunidade de Países de Língua Portuguesa  
 CSN – Comunidade Sul-Americana de Nações  
 DGCI – Département de Gestion et de Commerce International (França)  
 ECCCO – Espaço Comunitário das Comunidades do Concelho de Oeiras  
 ECOWAS/ CEDEAO – Economic Community of West African States/ Comunidade  
 Económica dos Estados da África Ocidental  
 EFTA – Associação Europeia de Comércio Livre  
 EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural  
 EHESS – École des Hautes Études en Sciences Sociales  
 ENAV – Escola Nacional de Artes Visuais (Moçambique)  
 ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa  
 ESTGAD – Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Arte e Design  
 EUA – Estados Unidos da América  
 FACIM – Feira do Comércio Internacional de Maputo  
 FAVANA – Focas, Aruni, Valingue, Afonso, Nkatunga, Atupari (Grupo de Escultores  
 Makonde)  
 FCG – Fundação Calouste Gulbenkian  
 FESMAN – Festival Mundial de Artes Negras  
 FESTAC – Festival Mundial Africano de Artes e Cultura  
 FIAC – Feira Internacional de Arte Contemporânea

FIAP – Federação Internacional de Arte Fotográfica  
 FIL – Feira Internacional de Lisboa  
 FLING – Frente de Luta pela Independência Nacional da Guiné  
 FMI – Fundo Monetário Internacional  
 FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique  
 FPLM – Forças Populares de Libertação de Moçambique  
 G8 – Grupo dos Oito (países mais industrializados do mundo: EUA, Japão, Alemanha, Reino Unido, França, Itália, Canadá, e Rússia)  
 IADE – Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing  
 ICS – UL – Instituto de Ciências Sociais – Universidade de Lisboa  
 IEFP – Instituto do Emprego e Formação Profissional  
 IICT – Instituto de Investigação Científica Tropical  
 INATEL – Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores  
 INE – Instituto Nacional de Estatística  
 INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (Guiné-Bissau)  
 IPAD – Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento  
 IPIA – Instituto Português de Investigação e Apoio aos PALOP  
 ISCSP – UTL – Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas – Universidade Técnica de Lisboa  
 ISCTE – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa  
 ISEG – Instituto Superior de Economia e Gestão  
 ISPA – Instituto Superior de Psicologia Aplicada  
 LAM – Linhas Aéreas de Moçambique  
 LAS – Liga dos Estados Árabes  
 MANU – Makonde African National Union  
 ME – Museu de Etnologia  
 MFDC – Movimento das Forças Democráticas de Casamansa  
 MLSTP – Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe  
 MNE – Museu Nacional de Etnologia  
 MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola  
 MUSART – Museu Nacional de Arte de Moçambique  
 NAFTA - North American Free Trade Agreement  
 NORAD – Agência Norueguesa de Cooperação para o Desenvolvimento  
 OCDE – Organização de Cooperação e de Desenvolvimento Económico  
 OEA – Organização dos Estados Americanos  
 OEI – Organização dos Estados Ibero-Americanos  
 OIF – Organização Internacional da Francofonia  
 ONG – Organização Não Governamental  
 ONU – Organização das Nações Unidas  
 OPEC – Organização dos Países Exportadores de Petróleo  
 OTAN – Organização do Tratado do Atlântico Norte  
 OUA – Organização de Unidade Africana  
 PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde  
 PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa  
 PCP – Partido Comunista Português

PER – Programa Especial de Realojamento  
PIB – Produto Interno Bruto  
PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado  
PS – Partido Socialista  
PSD – Partido Social-Democrata  
RDP – Rádiodifusão Portuguesa  
RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana  
RTP – Rádio e Televisão de Portugal  
SADC – Southern African Development Community  
SADEC – South Africa Development Economic Community  
SEC – Secretaria de Estado da Cultura  
SECIB – Secretariado da Cooperação Ibero-Americana  
SIDA – Síndrome da Imunodeficiência Adquirida  
SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes  
TDM – Telecomunicações de Moçambique  
UA – União Africana  
UCCLA – União das Cidades Capitais Luso-Afro-Américo-Asiáticas  
UDENAMO – União Democrática Nacional de Moçambique  
UE – União Europeia  
UL – União Latina  
UNAMI – União Nacional Africana de Moçambique Independente  
UNEAS – União Nacional de Escritores e Artistas São-Tomenses  
UNICEF – Fundo das Nações Unidas para a Infância  
UNIVA – Unidade de Inserção na Vida Activa  
UPA – União de Populações de Angola  
USD – United States Dollar  
WWW – World Wide Web

# INTRODUÇÃO

## ARTES PLÁSTICAS E MÉDIAÇÃO SOCIAL

### **Delimitação do tema**

O presente estudo resultou de uma investigação sobre artistas plásticos em alteridade<sup>1</sup> numa ex-metrópole colonial como Lisboa. A selecção e a observação de um grupo de artistas africanos, pouco reconhecido institucionalmente, envolveram o trabalho de terreno. O *desenvolvimento periférico do campo artístico português* (Miranda, 2000), bem como do antropológico, e a dificuldade em ultrapassar o formalismo de categorias artísticas e identitárias diversificadas, faz com que este seja um domínio de estudo pouco desenvolvido. Logo, houve que aprofundar a pesquisa bibliográfica referente a outros contextos artísticos e culturais para abordar a temática em estudo numa perspectiva comparada. Com o confronto de ideias e práticas em torno daquelas criações e criadores, procuro relativizar as formas essencialistas que por vezes assumem, sem no entanto negar que estas últimas constituem uma dimensão importante nas experiências dos informantes. Deste modo, a selecção dos artistas não pretendeu ser uma amostra definida por métodos quantitativos, com base em variáveis estéticas, de um universo heterogéneo e instável<sup>2</sup>. Baseei-me antes nos métodos qualitativos que visam dar conta da visão dos próprios criadores nos seus contextos de produção e de consumo artísticos. Contextos em que se destacam as afirmações de alteridade e de especificidade culturais na arte que produzem, bem como, nas actividades e relações sociais que mantêm.

Na primeira parte (Artistas e Estilos), os seis capítulos apresentam estudos de caso respectivos a seis criadores de várias origens, mas que residem ou residiram na área metropolitana de Lisboa. Maria Alice Fernandes e João Baptista Lima, de Cabo Verde

---

<sup>1</sup> Identificam-se ou são identificados como produzindo arte africana, naif, autodidacta, popular, tradicional, urbana, etc. Actualmente na arte contemporânea usa-se a noção de artistas visuais, por produzirem não apenas esculturas e pinturas, mas cada vez mais usarem meios visuais como a fotografia, vídeos, performances, instalações e elementos gráficos. Porém, como os últimos não são suportes muito utilizados pelos criadores em estudo.

<sup>2</sup> O universo de artistas plásticos africanos e lusófonos a residir em Lisboa inclui artistas com um percurso migratório diversificado entre os países africanos e outros países ocidentais, que não apenas Portugal, como também iremos ver em alguns estudos de caso apresentados.

(capítulos 1 e 2), emigraram em 1977 para Portugal. Lilison Di Kinara, da Guiné-Bissau (capítulo 3), teve um percurso migratório entre o Canadá e Portugal. Zé Júlio, de Portugal (capítulo 4), viveu 28 anos em Moçambique de onde regressou em 1977. Frank Arroni Ntaluma veio de Moçambique (capítulo 5) para Lisboa em 2002, continuando a dedicar-se exclusivamente à actividade artística. Valdemar Dória de São Tomé e Príncipe (capítulo 6), que ainda criança (1981) veio para Portugal, onde ficou até 2005. Todos eles, através da arte, estabeleceram contactos pessoais entre si em Lisboa, formando uma rede de relações sociais. Embora no início da investigação, por os ter conhecido individualmente, não soubesse que se relacionavam (directa ou indirectamente) nas suas práticas criativas, com o avanço da pesquisa de terreno ficou claro que, além da alteridade artística, faziam parte de uma rede social mais vasta. Rede que interliga muitos outros artistas e obras no circuito de eventos e instituições culturais, mas que não será analisada em toda a sua extensão devido à opção por uma metodologia qualitativa.

Estes casos, mais do que ilustrações e exemplos estéticos ou sociológicos, pretenderam ser motivo de reflexões em torno da problemática das práticas artísticas como processos de mediação sociocultural<sup>3</sup>. O estudo de caso é uma técnica antropológica que tem como principal característica *a delimitação pormenorizada e a descrição não repetitiva de elementos pertinentes*, derivados da investigação no terreno, *para a problemática em análise* (Gluckman, [1959], p. 146). O trabalho de campo, decorreu entre 2000-2006, constou de visitas mútuas aos espaços domésticos e do acompanhamento de actividades dos artistas como: a produção de obras, as inaugurações de exposições e as formas de divulgação artística. As informações foram recolhidas a partir da observação e de entrevistas informais, apontadas em diário de campo, ou semi-estruturadas gravadas em áudio. Com alguns artistas proporcionaram-se, posteriormente, ocasiões para a discussão conjunta das entrevistas gravadas.

Devido à análise situacional das relações sociais dos artistas considerados, que têm quase sempre por objectivo a exposição pública das suas obras, mesmo quando não em instituições especificamente artísticas, a dimensão institucional foi realçada. Porém,

---

<sup>3</sup> “ (...) certos indivíduos mais do que outros não só fazem esse trânsito mas desempenham o papel de mediadores entre diferentes mundos, estilos de vida e experiências.” (Velho & Kuschnir, 2001, p. 20)

observar situações ocasionais (exposições, debates, colóquios, programas de rádio, conversas, etc.) e habituais (nos espaços de trabalho, de lazer, etc.), em que os artistas participam, libertou a investigação de um contexto de observação delimitado. Os elementos que compõem as situações de interacção observadas, entre estes, os fenómenos fortuitos e menos institucionais, permitiram analisar os contextos socioculturais dos próprios sujeitos de forma menos arbitrária e nominalista (Agier, 1996, p. 47). As conversas, as entrevistas e o acompanhamento das actividades artísticas e culturais dos criadores possibilitaram também aceder a uma dimensão mais informal, pessoal e emocional, nem sempre coincidente com a institucional.

Como se destaca (Parte II – Contextos Artísticos e Culturais), por que nem todos os artistas referenciados obtêm ou mantêm um reconhecimento das instituições (dominantes) de arte contemporânea<sup>4</sup>, os limites e as margens do campo artístico acabam por ser explicitados. Como é que os seis artistas seleccionados (dos PALOP, em diáspora<sup>5</sup> e a residir na região de Lisboa) mantêm circuitos de produção artística? O trânsito que aqueles efectuam entre diferentes grupos socioculturais permitirá compreender as suas acções criativas, legitimadas por múltiplas referências de identidade (ex. estilo artístico<sup>6</sup>, nacionalidade, etnia, residência, sexo e idade). Os artistas ao circularem e transitarem entre diferentes contextos culturais e artísticos (nacionais, estéticos ou étnicos) alargam as possibilidades de exposição e de consumo da sua obra e flexibilizam as conceptualizações sobre a arte. Por conseguinte as classificações estéticas e identitárias que orientaram a investigação são tidas como flexíveis e articuladas. Ainda que façam parte da experiência existencial da maioria dos artistas, também resultaram da reflexão antropológica sobre as acções e os discursos artísticos (teorias de referência e pesquisa empírica).

---

<sup>4</sup> O conceito de arte contemporânea não depende apenas da temporalidade da produção e do consumo das obras, mas sobretudo da partilha de uma pluralidade de valores homólogos nos vários géneros daquela categoria artística (Heinich & Shaeffer, 2004, p. 64). Os fundamentos da arte moderna e contemporânea residem *nos movimentos colectivos que efectuaram a ruptura das convenções pictóricas e a normalização, sem regras, da singularidade artística* (Heinich, 1998, p. 20-23).

<sup>5</sup> “The word derives from the Greek – dia, ‘through’, and speirein, ‘to scatter’. (...) diaspora refers to ‘dispersion from’.” (Brah, 1998, p. 191)

<sup>6</sup> “Conjunto de rasgos formales (simetría, forma, color, técnica), que permite diferenciar las obras de un artista de las de sus contemporáneos, o reconocer a artistas y obras que forman parte de un mismo movimiento artístico.” (Méndez, 1995, p. 283)

A dimensão de análise microssociológica sobre um pequeno número de artistas predispõe à elaboração de uma etnografia centrada nas suas obras e visões individuais que, com uma certa representatividade colectiva na arte que produzem, têm uma legitimidade baseada nas suas próprias vivências. Assim, a organização escrita das informações recolhidas pressupõe uma abordagem hermenêutica e fenomenológica, cuja estruturação revela, quer as acções e valores artísticos associados a questões de identidade que se colocam aos próprios informantes, quer ao contexto de investigação (Palmer, [1969] 1989; Merleau-Ponty, [1962] 1976, p. 350). O meu objectivo inicial foi apresentar algumas das experiências dos criadores partilhadas comigo enquanto integrante do público (português) receptivo à arte (naif, autodidacta, abstracta, étnica, urbana, etc.). Em termos metodológicos se bem que seja uma antropóloga portuguesa e sem vínculos pessoais ou familiares com as culturas de origem de quase todos os informantes, na medida em que aquelas se manifestam em fenómenos localizados na minha própria sociedade, a última também se torna foco de análise. Assim, vi-me perante um universo de estudo de charneira entre a investigação antropológica que aborda o contexto em que me insiro e, simultaneamente, produções culturais de grupos migrantes aos quais não pertenço. Tal contexto de investigação levanta questões relativas ao distanciamento do meu meio cultural e à minha exterioridade face às culturas dos informantes. Mas, embora haja sempre aspectos do “Outro” que não podem ser totalmente compreendidos, as relações estabelecidas permitem constituir e questionar a nossa própria identidade (Levinas, 1991, p. 203).

Por que a valorização e a manutenção da produção destes criadores também dependem da receptividade e do consumo das suas obras, analiso os contextos culturais e artísticos nos quais se integram, incidindo na área metropolitana de Lisboa (Parte II – capítulo 7). Porém, a organização do campo institucional da arte não é o principal objecto de análise. Muito embora tenha sido uma das vias da sociologia da arte abordar as práticas artísticas, remete para segundo plano os próprios artistas e obras<sup>7</sup>. Inicialmente autores como Pierre Bourdieu, e no contexto português Idalina Conde, ao

---

<sup>7</sup> A partir dos anos 70 a sociologia da cultura começou a lidar com vários tipos de registos culturais, entre eles a arte, de forma menos normativa (Crane, 1994; Kahn, 1995; Hesmondhalgh, 2002). No entanto, como se trata de um estudo de âmbito antropológico, optei por aprofundar principalmente teorias e investigações de antropologia.

aplicarem à criatividade artística o conceito de *habitus*<sup>8</sup>, consideram que quem não possuísse o (re)conhecimento institucional do campo tenderia a não se tornar artista (Conde, 1991, p. 211). Como explicar a persistência dos artistas seleccionados, bem como de outros casos semelhantes na história de arte? A maioria dos criadores estudados não tem formação artística académica, e, apesar de apresentar uma exposição e uma cotação limitadas nos mercados da arte (nacional e internacional), mantêm a produtividade. Casos como estes, de excepção e de ambiguidade artísticas, acabariam por ser considerados por aqueles mesmos autores, como envolvendo uma subjectividade individual socializada<sup>9</sup>. Mas a socialização, ainda que nas suas diversas manifestações individuais inclua a interacção com os objectos, parece não explicar inteiramente a manutenção de certas práticas artísticas em alteridade. Estas podem também ser entendidas através das dinâmicas pessoais, sociais e históricas em que os objectos e os sujeitos estão envolvidos, além dos papéis que os últimos aprenderam a desempenhar.

Com o desenvolvimento deste estudo ver-se-á que este tipo de experiências plásticas é intermédia e intermediária entre formas tradicionais, modernas e contemporâneas (africanas e ocidentais), prestando-se pouco a ser encerradas em modelos antropológicos ou estilos artísticos. Como argumentam os artistas<sup>10</sup>, porque se enquadram em sociedades históricas e enquanto tal com tradições mas também com transformações, procuram superar a dicotomia entre práticas tradicionais/ inovadoras e não comerciais/ mercantis. A instabilidade e a flexibilidade estilísticas fazem parte da sua capacidade interventora e tornam-se num desafio analítico. Por isso, são escassas as investigações portuguesas em torno desta arte destinada a audiências e ao comércio ocidentais, mas que expressa, simultaneamente, autenticidade, africanidade e historicidade. Como elementos estéticos difíceis de encerrar em categorias funcionais e simbólicas autóctones, podem supor uma autenticidade questionável. Pois, os estilos dos seis artistas dependem, não apenas, de contextos culturais e de grupos sociais nativos ou

---

<sup>8</sup> “La relation qui s’établit en fait entre les caractéristiques pertinentes de la condition économique et sociale (...) et les traits distinctifs associés à la position correspondante dans l’espace des styles de vie ne devient une relation intelligible que par la construction de l’habitus (...) permettant de rendre raison à la fois des pratiques et des produits classables et des jugements, eux-mêmes classés, qui constituent ces pratiques et ces œuvres en système de signes distinctifs.” (Bourdieu, 1979, p. 226).

<sup>9</sup> “Parler d’habitus, c’est poser que l’individuel, et même le personnel, le subjectif, est social, collectif. L’habitus est une subjectivité socialisée.” (Bourdieu & Wacquant, 1992, p. 101)

<sup>10</sup> Em várias entrevistas ou conversas, algumas das quais apresentadas nos respectivos estudos de caso.



imigrantes, mas também dos ocidentais e portugueses em termos de referências estéticas e da recepção artística. Em várias abordagens antropológicas e expositivas são produções, frequentemente, qualificadas de arte popular, artesanal, autodidacta, decorativa, comercial, turística, híbrida, *self-taught*<sup>11</sup>, *outsider*, etc.. Readaptada das expressões anteriores, *outsider art* é um termo usado em contextos anglo-saxónicos, a partir dos anos 70 (cf. Cardinal, 1972; Becker, 1982; Zolberg & Cherbo, 1997), com um sentido mais abrangente, podendo incluir também formas de arte tidas como primitiva, étnica, naif, feminina, bruta (ou *raw art*) e *self-taught*. Por outras palavras, inclui estilos críticos ou marginais aos mundos institucionais da arte. Esta categoria, que explicita criticamente a assimetria existente, possibilita reacções aos seus criadores, mediante a organização de mercados alternativos<sup>12</sup> daquele tipo de arte. Porém, não existe um consenso geral sobre a sua definição e nem sempre os diferentes estilos são tidos como sinónimos, antes revelam *nuances* e especificidades a ter em conta. Além de que, esta noção acaba por reificar a dicotomia *arte reconhecida/ arte marginal*, remetendo o último termo para uma posição de dependência. Daí, a opção pelos termos: naif, autodidacta, abstracta, modernista e étnica, respectivamente, nos cinco primeiros capítulos, enquanto categorias auto-definidoras e integradoras daqueles criadores. A categoria de arte urbana do capítulo 6 foi uma noção que resultou da reflexão antropológica e com a qual o artista não se identifica, pois prefere não classificar a arte que produz. Esta indefinição estilística evidencia o seu posicionamento entre diferentes modelos estéticos. Mas, por motivos de coerência e clareza expositiva tornou-se necessário definir uma estética que se distingue das restantes, através da característica que melhor me pareceu condensar e expressar as experiências do autor.

Na história da arte estabeleceu-se ainda um paralelismo entre a noção de *arte primitiva* e a de *arte popular (folk art)* ocidental. O conceito de arte popular emerge na tradição cultural da Europa no princípio do séc. XIX, e, também na antropologia, foi primeiro associado ao “*povo*” de *sociedades ocidentais e à crescente afirmação política*

---

<sup>11</sup> Como indica a expressão, são todos os artistas que se consideram ou são vistos como tal. Classificação que foi motivo de uma exposição que englobou artistas que se apresentaram com outros estilos artísticos (ex. popular, naif, *brut*, decorativo, étnico, nacional, etc.) (Wertkin *et al.*, 1998).

<sup>12</sup> Galerias de exposição, de venda virtuais e criações multimédia (Chapier & Soret, 2000-2007, [documento electrónico], em WWW), ou ainda publicações periódicas especializadas (*Raw Vision*, 2000, #30 e #31).

*dos estados-nações* (Cuisenier, 1985, p. 561). Com o movimento romântico esta arte foi aceite e apreciada pelas elites que a reproduziram num estilo erudito que visava captar o tradicional, o rústico, em forma de paisagens ou de cenas da vida quotidiana (Herbert, 1995, p. 12-16). No séc. XX, os objectos de arte popular vão continuar a ser pensados como fruto das tradições não urbanas e ahistóricas (diferentes do *Kitsch*), promovendo-se ainda a autenticidade como central (Fabian, 1998, p. 35). Apesar das diferenças entre esta e a arte poderem ser mínimas, levando certos autores a falar de visões paralelas, continuaram a ser significantes até à actualidade, como atestam os museus de arte popular em contextos nacionais diversos (Branco, 1995; Danto, 1998, p. 23; Leal, 2000, p. 48-49). Actualmente, a arte popular em alguns estudos antropológicos é conotada com a maioria da população (urbana ou rural) e abrange produções artísticas variadas; das artesanais, locais ou tradicionais, às destinadas ao turismo e ao consumo das massas (arte de aeroporto) e que recorrem a novas tecnologias (*media*, etc.) (Fabian, *Ibidem*, p. 32-33). Mas, por esta última definição ser muito genérica, nem sempre alcança um estatuto elevado. Consequentemente, como se constatará entre os seis artistas deste estudo, nenhum se pensa exclusivamente como produtor de artesanato ou de arte popular. Ainda que alguns produzam e comercializem artefactos integrados no circuito de instituições ligadas ao artesanato, como nos casos de Maria Alice Fernandes, João Lima e Frank Ntaluma, recusam e/ ou secundarizam estas actividades face às outras obras valorizadas pela sua componente de criatividade individual e não repetitiva.

Na maioria das anteriores categorizações, a importância das produções e dos criadores é secundarizada face, quer à arte tradicional ou aos objectos etnográficos autênticos, quer à arte moderna e contemporânea, pensadas como dependentes de uma aprendizagem autóctone ou académica, respectivamente. No entanto, quase todos os seis artistas em análise sublinham o seu autodidactismo, como uma particularidade dos seus percursos. Na trajectória dos artistas e das obras a articulação de referências autodidactas com diversos tipos de aprendizagem pode gerar a possibilidade de reconhecimento criativo em diferentes circuitos de consumo e meios sociais (como sistematizo nos capítulos 7 e 8). Zé Júlio foi incluído por constituir um exemplo menos problemático de valorização institucional, com base em movimentos modernistas, mas igualmente

elucidativo de formas de integração da alteridade protagonizadas por um criador originário de Portugal.

As pesquisas sobre as relações, processuais e dialécticas, entre sujeitos e objectos tiveram recentes desenvolvimentos críticos nas ciências sociais. Os estudos antropológicos que as abordam incidem sobre produções, geográficas e culturalmente diversificadas; das sociedades do continente africano, passando pelas ameríndias, até às do Pacífico e da Ásia (Appadurai, 1986; Clifford, 1988, p. 222-228; Errington, 1998; Fabian, 1996; Friedman, 1994; Geertz, 1995; Graburn, 1976; 2005; Jules-Rosette, 1981; 1987; Miller, 1987; Myers, 2001; Phillips & Steiner, 1999; Thomas, 1991, 1995, 1999; 1999a; Torgovnick, 1990). A comparação do sistema de arte e cultura feita por James Clifford destaca-se como uma das que primeiro chama a atenção para a mobilidade das posições e dos valores atribuídos aos artefactos colectados. O autor assinala um *tráfico regular entre artefactos seleccionados como não-arte e inautênticos (arte turística, mercadorias e colecções de curiosidades, mas também falsificações, ready-mades e anti-arte), que podem ser reconhecidos como arte original, singular e autêntica*, assim como, o inverso (*Ibid.*, p. 244-225). Porém, as correntes antropológicas que abordam as relações interculturais da cultura material e da arte foram sujeitas a críticas violentas na teoria cognitivista de Alfred Gell (1998), no que respeita ao seu enfoque institucional nos valores culturais e no mercado. Mas, se a dimensão institucional e mercantil não é imprescindível às actividades artísticas, em certos casos, está contida nas interacções sociais que Gell elege como fundamentais na antropologia. Além de que, nas perspectivas pós-estruturalistas sobre cultura material são as *recontextualizações* e as *objectificações*<sup>13</sup> implicadas na circulação dos objectos que lhes confere diferentes valores. É a sucessão de usos e de trocas diferenciados dos objectos, que também inclui conjunturas como a colonial e a de mercado, que permite compreender as transformações identitárias e classificatórias dos seus significados (Myers (ed.), *Ibidem*, p. 18). Logo, no que concerne os artistas estudados teria sido redutor, em termos das

---

<sup>13</sup> “The term is used to describe a series of processes consisting of externalization (self-alienation) and sublation (reabsorption) through which the subject of such a process is created and developed.” (Miller, 1987, p. 12) Daniel Miller baseia-se em autores como: *G. Simmel, G. Hegel, K. Marx e P. Bourdieu que já tinham identificado uma troca dialéctica entre sujeitos e produção de objectos, para estender este processo de objectificação ao ciclo de vida das coisas, focalizando a sua atenção para as fases de troca e de consumo, vistas nas suas consequências positivas para a adaptação de relações sociais e pessoais* (Tilley, [2006], p. 60-61, 64, 68).

suas motivações criativas e individuais, afastar em absoluto os aspectos institucionais ou a dimensão significativa dos objectos. Como assumem algumas investigações de terreno recentes: “While I agree that an examination of art as vehicle for social action, incorporating ‘agency, intention, causation, result and transformation’ (*ibid.*), offers an intriguing investigative process, perhaps enabling a better understanding of how artistic systems articulate with human lives, I hesitate to cast aside those approaches that examine the way formal elements encode meanings and the processes of representing significant relationships and the context in which these communicate.” (Campbell, 2002, p. 8)

### **Artes plásticas e antropologia**

As definições de arte formuladas em várias disciplinas, nem sempre coincidentes entre si, frequentemente remetem a arte não-ocidental para categorias secundárias à de Belas Artes e à de arte contemporânea. Estas últimas caracterizam-se, respectivamente, pelas obras-primas e inovações técnicas ou conceptuais, reconhecidas institucionalmente e pelo mercado artístico internacional. No entanto, a arte nesta acepção torna-se muito restritiva e etnocêntrica, pelo qual foi criticada e desconstruída no séc. XX, tanto no campo da antropologia como no da arte.

A noção de arte primitiva, associada *ao ornamental, ao hieroglífico e ao grotesco-monstruoso*, com características funcionais, ocupou uma posição marginal face aos cânones da história de arte (Connelly, 1995, p. 5). Como formas de expressão supostamente dependentes da espontaneidade das experiências sensoriais e emocionais (medo, paixões, superstições e magia), não-abstractas e bi-dimensionais, contrariavam as convenções académicas clássicas (naturalistas e de beleza). A arte dita primitiva foi vista ora como limitada quanto à liberdade criativa, ora como uma possibilidade de acção política e cultural, o que levou à instauração e desenvolvimento dos estilos étnicos e de categorias como a de arte africana ou de arte negra (Venâncio, 2000a, p. 27, 43, 129).

A história de arte clássica e eurocentrada, a partir do fim do séc. XIX e início do XX, começa a atenuar esta tendência, com a extensão progressiva da alteridade, que acarretou transformações no centro artístico produtor, que foi incorporando os “outros” e

as suas artes (Warburg, [1923]; Edwards, 1999). Para tal terão contribuído, não só as situações de colonialismo e os estudos antropológicos, como o desenvolvimento dos mercados de arte e as apropriações de soluções plásticas por parte dos vanguardistas ocidentais, com o fim de criticar a arte clássica<sup>14</sup>. Os movimentos artísticos de *avant-garde*<sup>15</sup> e posteriormente os projectos de afirmação política e cultural como o da *négritude*<sup>16</sup> em países africanos, ou o *pan-africanismo* entre os afro-americanos nos EUA, ajudaram a pôr em causa os anteriores critérios de avaliação (Venâncio, *Ibidem*, p. 43, 66-73).

Certos antropólogos reconhecem a dívida à arte moderna e contemporânea, como Raymond Firth (1936) quando estuda a *arte da Nova Guiné* ou Susan Price a *arte primitiva em lugares civilizados* (1989). No entanto, fazem notar os etnocentrismos e as assimetrias<sup>17</sup> prevaletentes na arte e na antropologia. Vários foram os estudos ou exposições que continuaram, até à década de 70, a caracterizar “arte primitiva” como funcional, comunitária, anónima e atemporal, com constrangimentos (morais e culturais) que explicavam a sua aparente simplicidade primordial, o exotismo e/ ou o erotismo. Mas o fosso entre as duas disciplinas manteve-se, segundo Susan Price, devido às diferentes perspectivas interpretativas. A primeira interessada no objecto singular e a segunda nos contextos socioculturais, *não promoveram uma discussão sobre a divisão que ainda separa Arte Primitiva e Arte Ocidental* (Price, *Ibid.*, p. 58, 98-99). Até recentemente a autenticidade da arte primitiva terá dependido mais de *metanarrativas* e de instituições ocidentais, coloniais e pós-coloniais (mercados, museus, academias, turismo, etc.), assentes em dicotomias etnocêntricas como: arte/ mercadoria ou arte/ artefacto, do que do valor intrínseco e cultural dos objectos (Errington, *Ibidem*). Logo, a autenticidade passou a ser tida como relativa, construída, em transformação e partilhada

---

<sup>14</sup> P. Picasso [1881-1973] visitava o *Musée d’Ethnographie*, no Trocadéro, para observar máscaras e esculturas africanas, mas não eram as explicações antropológicas (funcionais) que o motivavam, como afirmou, mas antes os objectos em si e a sua carga simbólico-religiosa (Hiller, 1991).

<sup>15</sup> Na história de arte não há definição unívoca de arte de vanguarda. “If the very notion of avant-garde can be seen as a function of the discourse of ‘originality’ is a working assumption that itself emerges from a ground of repetition and recurrence.” (Krauss, R. [1986], cit. in Phillips & Steiner, *Ibidem*, p.102).

<sup>16</sup> “What, then, is negritude? It is (...) the sum of the cultural values of the black world; that is, a certain active presence in the world, or better, in the universe. (...) Yes, it is essentially relations with others, an opening out to the world, contact and participation with others. Because of what it is, negritude is necessary in the world today: it is a humanism of the twentieth century.” (Senghor, 1970, p. 28)

<sup>17</sup> No estatuto e nos preços de mercado da “Arte Primitiva”, face à “Arte Moderna” (Price, *Ibidem*, p. 96; Hiller, *Ibidem*; Marcus & Myers, 1995; Myers [2006]).

por uma diversidade de contextos culturais (Phillips & Steiner, *Ibidem*). Mas, porque esta última acepção pressupõe ainda uma não autenticidade daqueles objectos para os seus autores, certos coleccionadores e investigadores, nem sempre lhes confere maior estatuto. “Distinctions between categories of art, artefact, and commodity are projections of individual experience that reveal, in the end, far more about those who collect objects than those who produce them.” (*Ibid.*, p. 19) Por isso, *o interesse vai transferir-se da ‘arte primitiva’ para o problema do ‘primitivismo’ em si mesmo e para os significados no Ocidente* (Myers, [2006], p. 267). As categorizações em torno da arte dita primitiva demonstraram *funcionar como operadores relacionais* face à arte ocidental moderna, esta última racional, individual, com autoria e datada. Por outras palavras, existem *ligações entre a estrutura ideológica de uma doutrina estética modernista e a ‘arte primitiva’* que até hoje influenciam a criatividade e o consumo das artes plásticas (*Ibidem*, p. 269).

Franz Boas foi dos primeiros a elaborar uma abordagem relativizada e comparativa da *Arte Primitiva* (1927), demonstrando a coexistência de referências realistas e abstractas. Este facto implicava, por um lado, capacidades idênticas (expressivas e conceptuais) em todas as culturas humanas, o que contrariava as teses evolucionistas, e, por outro, significados locais atribuídos à arte, aos estilos artísticos (colectivos e individuais) e às suas transformações (Boas, 1996, p. 123-124). Mas, porque o objectivo do autor era a demonstração – da universalidade e do relativismo cultural – do valor estético e das actividades artísticas, não analisa os relacionamentos entre a arte vista como primitiva/ civilizada. A etno-estética continua a ser uma das possíveis abordagens da arte, partilhada pela história de arte ocidental e pela antropologia, ainda que sujeita a várias críticas<sup>18</sup>. Questionados os critérios ocidentais de beleza e de perícia técnica com que se avaliam os objectos artísticos e etnográficos não-ocidentais, antropólogos como S. Price, Jeremy Coote, Anthony Shelton ou Howard Morphy adoptam uma acepção lata e relativizada da estética que, ainda que seja experimentada universalmente, se realiza segundo modelos culturais particulares. Neste tipo de abordagem, a beleza e os valores a ela associados variam consoante o observador e o sistema cultural de significados.

---

<sup>18</sup> J. Maquet publica em 1971, *Introduction to Aesthetic Anthropology*, criticada em Coote & Shelton, 1995.

Portanto, é a diversidade de etno-estéticas que interessa analisar; comparando-as nos seus aspectos formais, como elementos de contemplação, mesmo quando não se integram num campo artístico autónomo<sup>19</sup>, ou articulando-as com as práticas da sociedade de onde são originárias. Porém, a abordagem das motivações estéticas, tanto na versão universalista como na relativizadora não é consensual na antropologia. Autores como Gell (1998) criticam o enfoque na estética, visto esta ser raramente o objectivo principal das obras artísticas não-ocidentais e de algumas ocidentais. Porém, como veremos, nos estudos de caso desta investigação a estética – *aisthitiko* ou ‘percepção pelo sentimento’ (Pinney, [2006], p. 138) – está intrinsecamente ligada aos conteúdos culturais, pensados e experimentados individualmente pelos criadores. É com base em determinadas características formais das obras que eles estabelecem redes de relações sociais.

A partir da década de 60, nos vários campos do conhecimento, multiplicaram-se as obras sobre a problemática da definição de arte(s). O filósofo Arthur Danto introduziu o conceito de *artworld*<sup>20</sup> em 1964, retirado do jornalismo e representativo do paradigma institucional da arte. Fê-lo para lidar com as apropriações da realidade feitas por artistas contemporâneos e ocidentais, da corrente dominante nos anos 60, a *pop art*<sup>21</sup>. Estas reflexões, ao terem sido efectuadas fora do domínio das ciências sociais e para uma realidade artística ocidental, suscitaram críticas à pouca abrangência dos conceitos face a outras formas de alteridade artística. Deste modo, Howard S. Becker (1982) adoptou a categoria *art worlds* que passou a incluir artistas contemporâneos não-ocidentais, num contexto de *globalização* (dos mercados artísticos, dos *media*, etc.) e de migrações internacionais. A arte analisada na sua dimensão institucional é por conseguinte um paradigma desenvolvido no domínio da filosofia, da história, da sociologia e da antropologia da arte (Becker, 1982; Bourdieu & Wacquant, 1992; Danto, 1988; 1998;

---

<sup>19</sup> A noção de arte é inexistente em várias sociedades ou é associada a outros significados (rituais, religiosos, cosmogónicos, etc.) (Layton, 1991; Coote & Shelton, 1995; Gell, *Ibidem*).

<sup>20</sup> “To belong to the artworld is to participate in a institutionalized conversation as to what art is and what is ought to be, and it is the nature of conversations that they are constantly under transformation by their participants, so that if someone drops out of the conversation at a given time, they can reenter it at a later time only by recognizing will have envolved in unanticipated ways.” (Danto, 1998, p. 23).

<sup>21</sup> Por ex. as caixas de *Brillo*, de A. Warhol, tornavam-se artísticas e diferentes das dos supermercados ao participarem nos discursos da *artworld*, e o seu autor mestre do conhecimento artístico (Wertkin *et al.*, *Ibidem*).

Lavie & Rosaldo, 1993). Porém, este tipo de abordagem não é isenta de críticas em termos da visão institucional e formal que tende a privilegiar em detrimento das características das obras (não comerciais, ou não reconhecidas) (Gell, *Ibid.*; Zolberg & Cherbo, *Ibidem*) e do ponto de vista dos criadores (Heinich, 2005). Além do que, as exposições que estabeleceram paralelismos formais entre arte primitiva e moderna ocidental, *silenciaram as vozes dos nativos, descontextualizaram histórica e politicamente os objectos, e colocaram, uma vez mais, em evidência a legitimidade e o poder de autoria dos movimentos criativos do Ocidente* (Rubin (1984), cf. Myers, [2006], p. 270-271). A selectividade dos objectos não-ocidentais expostos conduziu ainda a uma universalização da doutrina do modernismo ocidental (*Ibid.*), enquanto fonte de valorização, critério de avaliação e de apropriação de produções ‘não-autênticas’ de outras culturas. Como veremos, o mesmo tipo de analogias vai ser efectuada em várias manifestações artísticas em Portugal, cujas influências e implicações se fazem sentir até à actualidade na arte contemporânea. As críticas feitas por vários antropólogos ao primitivismo possibilitam evidenciar as hierarquias estabelecidas e questionar a universalidade da noção da arte, como campo autónomo e separado de outros domínios sociais (*Ibid.*, p. 274-278). Assim, quando os estudos interculturais põem em evidência os diferentes significados da arte não-ocidental, conferem-lhe historicidade sem excluir as intenções de quem a produz, colaborando para ultrapassar a noção de “arte primitiva” (*Ibid.*). Estas perspectivas ao exporem diversas apropriações políticas, entre as quais dos próprios nativos, dão-nos conta das diferentes reorganizações justapostas da valorização criativa (*Ibid.*, p. 280). Com os estudos de caso que irei apresentar, procuro igualmente contribuir para a reavaliação das ideias em torno de certas práticas artísticas, tendo em conta a visão dos criadores.

Porém, as pesquisas antropológicas e interculturais da cultura material, destinada ao consumo e a públicos ocidentais, incidem sobre várias épocas, mas os seus produtores localizam-se em contextos não-ocidentais, mesmo que apresentem mudanças. Nestas abordagens as transformações passaram a ser tidas como positivas, em termos artísticos, por influência da história de arte ocidental. “Experts testify that new works currently passed off as ‘old’ have considerable artistic merit; some experts even maintain that ‘carving for money has actually enhanced the carvers’ skill, because it allows them to



devote much time to their craft; previously they carved only when new pieces were needed for rituals.” (Torgovnick, *Ibidem.*, p. 137) Contrariamente, os artistas aqui investigados criam em contextos migratórios e numa ex-metrópole colonial, onde mantêm vínculos variados (institucionais e pessoais) com outras culturas. Além dos vínculos que indicam formas de valorização estética, política ou económica, identificam-se como autores, cuja presença (em eventos culturais e meios de comunicação social) reforça as suas práticas e pretende actuar directamente nas audiências.

Frank Ntaluma ao trabalhar a matéria-prima em Portugal paga menos impostos aduaneiros, do que se exportasse as esculturas de Moçambique, e, controla pessoalmente a divulgação e as transacções das obras. Os seis artistas ao exporem em galerias de arte peças únicas, assinadas e identificáveis em termos de autoria e de temática, com preços relativamente elevados, contrariam as classificações de produções colectivas tradicionais e/ ou artesanais. Porém, quando especialistas estimam aquele tipo de arte como estereotipada e insuficientemente inovadora remetem-na para uma posição periférica no campo artístico. Nas edições de historiadores e de críticos de arte é uma criatividade raramente analisada autonomamente, mas aludida por oposição aos casos normativos (de arte tradicional ou de arte moderna e contemporânea) (Domino & Magnin, 2005; Fall & Pivin, 2002; Féau & Joubert, 1996; Kasfir, 1999; Willett, 1994). Uma propensão semelhante tem sido manifestada ao longo da história das exposições artísticas de arte não-ocidental, mesmo nas mais recentes (V.A., 2000; V.A., 2005, ou no continente africano (Apter, 2005). Por motivos de autonomização política, face à história colonial, as manifestações artísticas em países como a Nigéria ou o Senegal oscilaram entre a valorização da arte pré-colonial e da arte moderna, ou contemporânea, embora tendo em vista operar a sua fusão. Todavia, como explicito no capítulo 8, tal união pressupunha a afirmação da autenticidade e da especificidade culturais, legítimas porque não usurpadas ou avaliadas pelos poderes coloniais. Nos países africanos dos seis artistas considerados nesta investigação estabeleceram-se definições artísticas mais flexíveis. No entanto, porque as respectivas artes nacionais se interligam a actividades internacionais (africanas, europeias, portuguesas, etc.), não estão isentas da influência das principais categorias mencionadas. Zé Júlio ao ter participado e organizado a presença de criadores

moçambicanos no I Festival Cultural Pan-Africano em Argel (Argélia) e no FESTAC'77 em Lagos (Nigéria) exemplifica a possibilidade de múltiplas articulações culturais.

De acordo com certas teorias antropológicas e artísticas actuais devem evitar-se as perspectivas que privilegiem como referência a estética da cultura ocidental. Pois, *as trocas culturais entre diferentes culturas provam que estas são um processo, que ocorreu em ambas as direcções, e que a arte indígena se guiou pela arte moderna ocidental, enquanto afirmava valores ancestrais e rejeitava a apropriação europeia da cultura tribal* (Thomas, 1999). A proposta do modernismo ocidental, apesar de ter incluído a alteridade e se ter expandido noutros contextos culturais, continuou, então, a ser um movimento restrito e etnocêntrico<sup>22</sup>. Só posteriormente a complexidade dos interrelacionamentos artísticos coloniais e pós-coloniais começou a ser considerada por artistas e críticos dos países independentes (Enwezor, 2001). No campo da arte contemporânea as análises sobre a criatividade passaram a integrar os estudos críticos sobre o colonialismo e o pós-colonialismo de cientistas sociais como: E. Said, S. Hall, F. Fanon e H. Bhabha. A criatividade, primeiramente vista como subordinada aos cânones europeus, foi posteriormente, como artistas não-ocidentais demonstraram<sup>23</sup>, tida como independente ao nível do pensamento e da imaginação, o que implicou que aqueles pudessem ser considerados um cânone alternativo e de resistência. No entanto, a adopção ou partilha destas ideias, nem sempre é um processo homogéneo e aceite por todos os agentes envolvidos, além de poder dar lugar a visões inversas, mas que mantêm as dicotomias (Ferguson, 1995). Haverá no entanto que ressaltar que, se se consideram as culturas autóctones ou não-ocidentais exclusivamente como construções de identidades essencialistas se nega a sua autenticidade, legitimidade e autonomia. No que respeita aos artistas analisados neste estudo evidenciam-se as criações plásticas que repetem motivos tidos como africanos como cânones distintivos protagonizados pelos próprios.

---

<sup>22</sup> Como refere um artista australiano de origem aborígine, os *primitivistas modernistas* demonstram que *quando artistas europeus adoptam ou adaptam a arte não-ocidental para revitalizar as suas próprias tradições, são vistos como inovadores. Quando os artistas aborígenes fazem o mesmo, recorrendo a referências da arte ocidental, esse processo é muito questionado* (Edwards, 1999, p. 258).

<sup>23</sup> Ex. Bearden, R. & Henderson, H. (1993), *A History of African-American Artists from 1792 to the Present*, in (Edwards, *Ibid.*), e nas ciências sociais: Gilroy (1993); Hall, 1997 (1992); 1996.

A arte como meio de comunicação é outro paradigma partilhado por antropólogos e historiadores de arte. Ao longo da história do pensamento ocidental, primeiro na literatura e depois nas restantes artes expressivas (Warburg, *Ibid.*; Panofsky, [1939] 1967; Gombrich, 1971), considerou-se que se caracterizavam pelas metáforas que expunham uma visão interior capaz de ser comunicada e interpretada enquanto síntese de experiências mais ou menos partilhadas. Entre os modelos antropológicos incluem-se as teorias simbólicas, semióticas e cognitivas da antropologia, nos seus vários desenvolvimentos: do estruturalismo levistraussiano, ao cognitivismo de Dan Sperber (1974); passando pela “arte primitiva” significativa, mas desvinculada da mitologia, de Anthony Forge (1973); pela hermenêutica de Clifford Geertz (1999, p. 142-181); até à antropologia das imagens do historiador de arte Hans Belting (2001) e de Carlo Severi (2003). Diversas abordagens pós-estruturalistas repousam até hoje sobre as propriedades significantes da arte, mas cuja interpretação depende dos receptores (Derrida [1967; 1978]; Foucault, [1966]; [1969]; Giddens, [1984]; Rowlands & Tilley [2006]), contrariamente ao estruturalismo. Se este paradigma tem vantagens, nomeadamente, evitar a subjectividade das explicações estéticas e relacionar os significados com diferentes contextos culturais, acarreta dificuldades. Desde logo, a dimensão simbólica nem sempre ser acessível fora do contexto de produção ou se não se considerar as intenções dos autores. Afinal os autores são também os primeiros a dar sentido às obras que criam. Outro problema inerente ao simbolismo plural e fragmentado é o dificultar a elaboração de explicações científicas com uma unidade lógica coerente. Por fim, a significação não ser imprescindível em todas as expressões artísticas, como no caso das artes decorativas, distintas pela mestria técnica (Gell, *Ibidem*, p. 228, 76). No entanto, mesmo no modelo de Gell que se demarca das análises simbólicas e interpretativas, a capacidade de acção da arte, através do fascínio que exerce sobre os espectadores, acaba por envolver a partilha de significados (Graburn, 2005, p. 49).

Nas criações analisadas nesta investigação que recorrem a representações não-realistas ou ligadas a rituais os significantes não são imediatamente perceptíveis pelo público. Em obras mais abstractas é frequente alguns dos artistas, como se verá, optarem pela não explicitação de significações, deixando-as para o público, ou admitirem a pluralidade de interpretações. A maior indefinição do abstraccionismo e/ ou a

ambivalência da significação das criações plásticas, fora do contexto de produção dos criadores, permite que os objectos circulem entre vários domínios artísticos e políticos. Pois, as artes plásticas, contrariamente à linguagem (escrita e oral), não têm uma estrutura normativa fixa.

No final do século XX, o sucesso das abordagens pós-estruturalistas, que tratam a cultura material como um texto, liga-se à *individualidade e liberdade de interpretação do leitor face às intenções dos autores* (Derrida, Geertz, Clifford, cf. Olsen, [2006], p. 89). Por isso, nestes estudos a autenticidade dos objectos e dos sujeitos torna-se também difícil de manter, face à *desconstrução da fluidez dos significados* (Derrida, 1978), ou seja, à pluralidade de apropriações simbólicas de que dependem<sup>24</sup>. Mas, esta perspectiva resulta da *hierarquia ocidental de valores em oposição, onde os discursos escritos, entre os quais o científico, e os conteúdos são hegemónicos relativamente à oralidade e à corporalidade* de indivíduos e de coisas (Olsen, *Ibidem*, p. 96). Pela mesma razão, a abordagem materialista dos objectos, proposta por Michel Foucault (1966); (1969, p. 67), foi menos adoptada em investigações posteriores. O estudo da cultura material também foi pouco desenvolvido pelas teorias pós-coloniais de inspiração foucaultiana que abordam o colonialismo como representação ideológica, a partir do campo literário e de discursos (Dommelen, [2006], p. 105). Como veremos no capítulo 8, grande parte das análises críticas de situações coloniais e neo-coloniais foram feitas por escritores fora do campo académico, que procuravam dar conta da história dos grupos subalternos e dos processos de hibridismo<sup>25</sup>.

Os *cultural studies* que deram especial destaque ao hibridismo no âmbito das teorias pós-coloniais anglo-saxónicas aplicadas ao estudo da cultura material (Hall, [1992] 1997; Thomas, 1991; 1999a; Mackenzie, 1991) também implicaram uma refutação da autenticidade cultural. O mesmo processo ocorreu nos meios académicos franceses, ainda que não tenham aderido às teorias pós-coloniais (Chivallon, 2007, p. 32), com conceitos como os de mestiçagem ou de reinvenção das tradições (Laplantine,

---

<sup>24</sup> Segundo Georg Simmel “(...) the curiosity about de fragment, the atomized and ‘aesthetized’ thing (including the interest in antiquities, in turning objects into art), was a way of escaping the materiality of things, a response to ‘the fear of coming into too close contact with objects.’” (cf. Olsen, *Ibidem*, p. 97)

<sup>25</sup> “If (...) the concept is connected to cultural practices and hybridization is redefined as the process underlying the ‘cultural mixture [which] is the effect of the practice of mixed origins’ (Friedman 1997: 88), it does provide a conceptual tool that allows Bhabha’s ideas about ambivalence and the ‘third space’ to be meaningfully related to social practice and material culture.” (Dommelen, *Ibidem*, p. 119)

in Villanova & Vermès, (eds.), 2003; Babadzan, 1991). Consequentemente, verifica-se “(...) la tendance à fétichiser l’hybridité aux dépens d’une pleine compréhension des ‘constances identitaires’.” (Chivallon, *Ibidem*). Não obstante, alguns antropólogos que estudaram a arte não ocidental produzida para o mercado turístico (Graburn, 1976; 2005), continuaram a chamar a atenção para a manutenção de *marcadores identitários*, tidos como inerentes às culturas que os fabricam ou usam. Como se verá, se os seis artistas considerados podem ser vistos à partida como produtores de objectos híbridos, não os pensam como tal. É a componente de autenticidade, ligada às vivências culturais e pessoais específicas, que eles tendem a destacar e que age sobre certas audiências.

Para Foucault é o poder, que *implica a materialidade tecnológica, que faz fixar normas visíveis num espaço organizado e hierárquico* que interessa examinar (cf. Olsen, *Ibid.*, p. 89). O poder existe não apenas enquanto conceito (significante), mas sobretudo por ser materializável e tangível em objectos e infra-estruturas sentidas pelos indivíduos. Ainda que a possibilidade de indefinição de significados atribuídos às obras também faça parte das experiências dos artistas, com vista à negociação social, a sua compreensão passa pela investigação das obras e dos contextos dos criadores, em que se incluem as audiências. Assim, incidindo a análise nas *propriedades materiais iminentes dos objectos*, ou seja, nas *qualidades intrínsecas dos significados (actuates)* (*Ibid.*, p. 92 e 99), nomeadamente, para os seus autores, espero apresentar um texto aberto a outras interpretações mas que evidencie realidades específicas. Por outras palavras, procuro elaborar um estudo a partir de teorias científicas e da visão da investigadora, mas centrado nos discursos e comportamentos dos artistas, bem como, na materialidade das obras.

Muitas das categorias artísticas explicitadas descrevem situações de artistas na fronteira ou no exterior das instituições dominantes da arte. Em alteridade (artística ou sociocultural), aqueles artistas ocupam os interstícios institucionais, pelo menos até serem reconhecidos. A multiplicação dos centros produtores e consumidores de arte(s)<sup>26</sup>, alterou as formas de integração e de reacção criativas, originando novas subcategorias.

---

<sup>26</sup> Por ex. na *Gallery Tate* (New), (2001), a exposição *Century City – Art and Culture in the Modern Metropolis*, representou os principais mercados internacionais: Bombaim (Índia), Lagos (Nigéria), Londres (RU), Moscovo (Rússia), Nova Iorque (EUA), Paris (França), Rio de Janeiro (Brasil), Tóquio (Japão) e Viena (Áustria) (Blazwick, 2001).

Como ficará patente, são várias as definições e perspectivas analíticas em torno da diversidade de expressões artísticas do “Outro”. Arte(s) que foi introduzida nos mercados e integrada em colecções particulares, museus de arte ou etnográficos e nas academias, mas que circula sobretudo em mercados destinados à decoração, ao turismo e à representação política – local, nacional e internacional – divulgados nos meios de comunicação social. A multiplicação das exposições e publicações, que passaram a incluir domínios artísticos e disciplinares muito diversos, a partir dos anos 80, parece ter começado a contrariar o afastamento entre a antropologia e a arte, e entre a arte ocidental e a não-ocidental (Rubin, 1984; Martin, 1992). Desde os anos 90, os eventos expositivos demonstram uma cada vez maior flexibilidade, abrangência e interligação dos mundos da arte<sup>27</sup>. Porém, ainda impõem a história de arte ocidental como modelo de referência. Por isso, a permanência ou o trânsito entre categorias alternativas de arte dos seis artistas investigados são características fundamentais que lhes permite continuar a afirmar-se. Esta será uma das condições paradoxais das suas obras e criatividade situadas entre várias artes e contextos socioculturais. São contextos localizados, com características materiais e de identidade intrínsecas, afirmadas através de acções e de objectos (capítulo 7), face à globalização<sup>28</sup>. Nos casos estudados a globalização manifesta-se através de ideologias políticas regionais com ambições internacionais como: a lusofonia, a francofonia, a anglofonia, o pan-africanismo, ou o nacionalismo, que se opõem a identidades localizadas. Estas tensões são reveladas nas experiências de alteridade dos criadores em análise que as representam esteticamente.

## **Artistas africanos em Portugal**

Como pretendo explicitar, a criatividade dos seis artistas considerados, enquanto projecto individual e existencial, tem uma componente de legitimidade e de autenticidade que ultrapassa as valorizações institucionais e políticas. A arte makonde

---

<sup>27</sup> Anatsui, 1990, *Contemporary African Artists: Changing Traditions*, N.Y., Studio Museum of Harlem; Deliss, 1996, *Seven Stories: about Modern Art in Africa*, London, Whitechapel Art Gallery; Enwezor, 2001, *The Short Century*” (itinerante: Munique, Chicago, Nova Iorque); McClusky, 2002, *Art from Africa: long steps never broke a back*, Seattle, Seattle Art Museum; V.A., 2005, *Africa Remix, l’art contemporain d’un continent* (itinerante: Düsseldorf, Londres, Paris, Tóquio).

<sup>28</sup> Fenómeno e fase histórica de um desenvolvimento cíclico de expansão e contracção hegemónica, em vez de um novo estágio evolutivo da história mundial (Friedman, 2004, p. 181)

praticada por Frank Ntaluma e inspiradora do modernismo de Zé Júlio, bem como, as criações de Lilison Di Kinara ligadas a um simbolismo ritualista, mas também ao abstraccionismo ocidental e africano, não se prestam a ser encerradas em classificações fixas (estilísticas e étnicas). No caso do estilo étnico e do modernismo primitivista que aquele também motivou, se foi primeiro legitimado pela avaliação e comercialização ocidentais (Dias, J. & Dias, M., 1964; 1966; 1970; Dias, M., 1973), ao mesmo tempo serviu projectos de resistência ao colonialismo e, depois da independência, tem sido uma componente etno-estética da arte moçambicana (Carvalho, Costa, & Momplé, 1989). Como ficará claro, as afirmações (políticas) de estilos criativos são relativizadas quando se inclui a dimensão individual e emocional dos artistas, face às obras que produzem e às sociedades onde se foram inserindo.

Apesar do relativismo das correntes da antropologia, este nem sempre foi suficiente para evitar o etnocentrismo, uma vez que a produção de sentidos também depende do observador e da situação em que o objecto é interpretado<sup>29</sup>. Assim, certos estudos, como os de: Marie Louise Bastin (1982, 1994), Manuel Areia & Roland Kaehr (1992), Michèle Coquet (1998) e Suzanne P. Blier (1998), à semelhança dos das artes clássicas ocidentais, sublinham a maior relevância da arte africana de corte e dos seus significados político-religiosos de insígnias de poder, ligados a uma hierarquia aristocrática (histórica). Estes autores centraram-se em aspectos instrumentais ou semânticos da arte, sem reflectirem sobre as categorizações que os fizeram excluir outros objectos tidos como não artísticos. Entre aquelas obras destaco as investigações e teses sobre a *arte tshokwe* como estilo étnico, por terem ocorrido em contexto colonial português, entre as décadas 50-60, como resultado das ligações estabelecidas entre o Museu do Dundo (Lunda, Angola) e o Musée Royal de l’Afrique Centrale (Tervuren, Bélgica)<sup>30</sup>. Além de que, constituem um exemplo de estratégias de mercantilização da arte africana, que acompanharam projectos científicos e coloniais que *deslocaram o conhecimento sobre aquela arte para a esfera da história e dos especialistas ocidentais* (Porto, 1998, p. 14-15). Porém, se a hegemonia colonial contribuiu para a autenticidade daquele tipo de objectos, desenvolvendo mesmo um sistema de produção de cópias,

---

<sup>29</sup> Críticas efectuadas por: Rognon, (1985); Gell, *Ibid.*; Freedlberg, 1989 e Macgaffey, 2000.

<sup>30</sup> Contexto específico analisado por Porto, 1998, pp. 11-16 e Porto, 1999.

feitas por escultores locais, a interacção social resultante também deu lugar à *valorização daquelas identidades nativas* (Porto, *Ibidem*). Esta valorização terá continuado com base em critérios semelhantes depois da independência (1975) e com a política cultural dos novos governos para legitimar agora a diversidade artística do património nacional (*Ibid.*, p. 20). Em Portugal manteve-se a importância daquelas primeiras abordagens, nomeadamente, através do Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa (Bastin, 1994). Somente a partir dos anos 80 do século XX começam a surgir algumas obras e exposições que abordam as questões em torno da recepção de artefactos não-ocidentais (Bouquet & Branco, 1988; Jordan, 1998; Porto, 1999).

A cultura material mantém-se como uma área de estudo marginal em Portugal, com as ressalvas apresentadas, sobretudo, na área da museologia (Dias, M. 1973; Bastin, *Ibidem*; Bouquet & Branco, *Ibidem*; Porto, *Ibid.*; Ramos, 2000, 2001 e 2004). Tal pode ser explicado pelas ciências sociais, até 1974, terem sido periféricas no panorama do conhecimento científico ou apropriadas ideologicamente pelo poder político. Depois de 1974, o foco analítico foi colocado na *realidade portuguesa*, que já era um domínio de estudo anterior, e só posteriormente em *África, mas enquanto história de interacção com Portugal*, o que leva a poder falar-se de *palopismo em vez de africanismo*, como área que influencia as abordagens de temas como a *imigração* (Maino, 2005, pp. 197-199, 200). De ex-colónias, aqueles países são até hoje geradores de fluxos migratórios para a ex-metrópole colonial. Estas ligações ficam igualmente patentes na nacionalidade portuguesa ou na dupla nacionalidade da maioria dos seis artistas analisados. A presente investigação também esteve limitada, espacial e tematicamente, à integração de artistas dos PALOP na área de Lisboa. No entanto, mediante o cruzamento dos discursos dos informantes com temáticas e teorias mais abrangentes sobre o colonialismo, pós-colonialismo, sistemas mundiais e globalização (Parte II), procuro não omitir outras ligações susceptíveis de análise.

Os modos como os especialistas da arte e o senso comum ocidentais pensam a autenticidade artística estão implicados na recepção da criatividade, não exclusivamente ocidental, e na avaliação da sua qualidade. *Foi ao longo do século. XIX que a história de*



*arte ocidental estabeleceu uma “cultura da autenticidade”*<sup>31</sup>. Paralelamente a esta construção da autenticidade, a mesma autora, assinala uma desconstrução dos cânones pelos próprios criadores de arte moderna e contemporânea. Através de um *jogo que se baseia em confundir o público com as farsas e as preposições sérias que apresentam* (ex. *ready-mades*, utilização de objectos industriais, autores colectivos, fictícios ou indeterminados, desaparecimento e despersonalização da pintura, repetições personalizadas de imagens já existentes, etc.), questionam os anteriores critérios artísticos e *fabricam obras não autênticas*. Para o público não especializado a diferença entre ironia/ virtude não é clara e o acesso ao jogo de segundos significados dificultado, se não conhece ou integrou as transgressões anteriores, nomeadamente, a de que o referente já não é a autenticidade do senso comum. O referencial passou a ser o próprio mundo da arte que, alargou os seus limites, passou a incluir a dúvida sobre o valor dos objectos e criadores, mas pressupõe ainda a confirmação e a manutenção das fronteiras artísticas (*Ibid.*, p. 14). Assim, um critério que subsiste como necessário para o reconhecimento dos artistas, que *inventam formas originais de não serem originais*, é a manutenção de pelo menos uma das componentes da originalidade; ou a inovação, ou a personalização (*Ibid.*, p. 8-13). “L’artiste qui transgresserait radicalement l’impératif d’originalité devrait donc proposer quelque chose qui aurait déjà été fait et qui serais totalement impersonnel: il n’y a guère que les dessinateurs des rues opérant sur les sites touristiques qui y parviennent vraiment, avec ce résultat prévisible qu’est leur totale absence de reconnaissance, sinon auprès des amateurs de portraits standardisés à petits prix.” (*Ibid.*, p. 13-14) No entanto, porque a possibilidade da universalidade artística se mantém, quando aqueles parâmetros são aplicados a artistas não-ocidentais, apesar das suas especificidades culturais, têm resultados semelhantes.

Não obstante a arte africana, no início do século XX, ter sido *o suporte da revolta contra o academismo e uma fonte de inspiração para correntes vanguardistas europeias, nomeadamente, francesas e alemãs*, continuaria conotada com um exotismo primordial (Tchibozo, 2003, p. 31, [documento electrónico]). Actualmente, a recusa

---

<sup>31</sup> “ (...) une nouvelle conception de l’artiste, marquée par des attentes fortes portant sur la qualité de sa personne et non plus sur son seul talent: qualité garantissant dans son œuvre la présence de ces trois grands critères de l’authenticité artistique moderne que sont l’intériorité, l’originalité et l’universalité, sans lesquelles il n’est pas de singularité qui tienne.” (Heinich, 1999, p. 7)

desse exotismo pela arte contemporânea, onde o reconhecimento depende do acesso ao mercado internacional, as orientações das concepções ocidentais tornam-se duplamente condicionantes. Daí, serem as bienais de arte em África que mantêm maior regularidade e representatividade<sup>32</sup>, bem como, os artistas mais internacionalizados os que adoptam a linguagem transgressora da arte moderna e contemporânea e/ ou ultrapassam a repetição de arquétipos ligados à arte africana. Um exemplo desse mesmo processo selectivo foi a exposição “Looking Both Ways. Das Esquinas do Olhar. Arte da Diáspora Africana Contemporânea” (2005) que resultou da colaboração entre o Museum for African Art de Nova Iorque e a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. “Rejeitando todos os estereótipos vigentes de ‘arte africana’ – utilização estilizada de imagens e signos tradicionais, ou de imagens que evocam uma África ‘autêntica’ fantasmada, uso de materiais crus ou recolhidos do lixo, utilização de cores ‘tipicamente africanas’ – o que aqui se manifesta são as ligações de artistas contemporâneos com a África, e ao mesmo tempo com o Ocidente e a arte contemporânea (...)” (V.A., 2005a, p. 8-9) Note-se que, o mesmo museu nova-iorquino, três anos antes, tinha apresentado em Lisboa: *Na Presença dos Espíritos: Arte Africana do Museu Nacional de Etnologia* (Herreman, 2000).

A divulgação irregular da arte africana em Portugal tem influenciado pouco as instituições artísticas que, até à actualidade, mantiveram uma selectividade etnocêntrica. A selecção é marcada pela história da arte ocidental, mas igualmente por ideologias coloniais e pós-coloniais, como a do lusotropicalismo e a da lusofonia, ainda que a arte contemporânea procure demarcar-se daquelas referências ideológicas. No que respeita às *diferentes expressões da recepção da arte africana, até ao final da década de 30, estas foram* “ (...) manifestamente anacrónicas quando eram tidos por referência os circuitos artísticos percebidos como efectivamente modernizados.” (Mendes, 2003, p. 136) Logo, este autor analisa *como projecto pioneiro a publicação de oito números da Arte Indígena Portuguesa (1934), ou a revista Panorama em 1942, onde o “formalismo” das imagens*

---

<sup>32</sup> No Senegal, em 2002, um grupo de artistas e de intelectuais fez um abaixo-assinado em prol da realização da Bienal de Arte e contra a sua coexistência com o FESMAN. Na necessidade de optimização dos financiamentos, optavam pela canalização dos mesmos para a Bienal. No entanto, apesar da polémica o referido festival tem a sua realização agendada, como evento que pretende impor cânones artísticos específicos e afirmar politicamente o “Renascimento Africano”. Posteriormente, no ano de 2006, foi criada a revista *Afrik'arts: le magazine des arts visuels*, como *extensão editorial da Bienal de vocação pan-africanista para fazer evoluir as representações de apropriação de realidade locais e globais* (*Critique D'Art*, 2006, p. 112).

das esculturas apresentadas valorizava esteticamente a cultura material das populações africanas, reivindicando para a sua avaliação princípios idênticos àqueles que eram usados na apreciação de objectos euro-americanos (*Ibidem*, p. 135-16). Este periódico, caracterizados pela componente iconográfica, foram editados, respectivamente, pela Agência Geral das Colónias e pelo Secretariado da Propaganda Nacional, entidades que vulgarizaram a ideologia colonial. O índice trilingue da publicação de 1934 teve ainda como propósito internacionalizar a arte africana (*Ibid.*, p. 139).

Entre as poucas exposições pioneiras que, ocorreram na época colonial e articularam a arte ocidental com a africana, são de destacar as organizadas por José Ernesto de Sousa [1921-1988]. A partir dos anos 40, integrado na Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa e no MUD Juvenil (Salvador, s.d., [documento electrónico]), ele expôs escultura africana com obras de artistas populares portugueses, como a ceramista Rosa Ramalho [1888-1977]<sup>33</sup>, ou de arte moderna<sup>34</sup>. Aquele artista de vanguarda e cineasta de orientação neo-realista, entre os vários textos que publicou, em 1970, edita: *Arte popular e arte ingénua* (Sousa, 1970). Foram iniciativas com as quais expressou a sua posição anticolonial e contra o regime, não obstante a repressão política. No seu entender, a *arte ingénua* pautava-se pelo *predomínio da expressão espontânea sobre a forma*, e, agregava a *arte tribal africana*<sup>35</sup> com a *arte popular portuguesa* conotada com a ruralidade (*Ibidem*, p. 16). A mesma associação já tinha sido feita, mas sob *orientações evolucionistas, durante a I República, pelo historiador de arte Virgílio Correia [1888-1994], e antes da apropriação nacionalista da cultura popular pelo Estado Novo* (cf. Leal, 2002, p. 275). Porém, com

<sup>33</sup> Em 1965, o etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira [1910-1990] organizou a exposição “*Rosa Ramalho*” na Cooperativa Árvore (Porto). A ceramista foi ainda integrada nas políticas culturais do Estado Novo e representada nas coleções do Museu de Arte Popular (Lisboa), além de coleccionada por inúmeros particulares. Actualmente, as peças da artista continuam a ser comercializadas por entidades como a Leiloeira A. P. Revez, Lda. (Porto), ou galerias como a da Associação Colectivo Multimédia Perve.

<sup>34</sup> “ De 27 de Março a 3 de Abril [1946], organiza, com a colaboração de Diogo de Macedo, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, uma Exposição de Arte Negra, integrada na Semana de Arte Negra, na Escola Superior Colonial. Aí mostra, numa perspectiva comparativa, um desenho do Modigliani, alguns desenhos de Almada Negreiros e um quadro emprestado, de Amadeo de Souza-Cardoso, assim como reproduções de obras de artistas como Picasso e Matisse. Ainda no âmbito desta Semana, apresenta a palestra “A escultura negra e a escola de Paris”. (Wandschneider, 1998a, p. 40)

<sup>35</sup> Da qual tem uma concepção relativizada: “Pusemos também quase completamente de parte o termo *primitivo*, que dá origem a equívocos maiores. Com efeito, classificaríamos algumas esculturas de artistas ditos primitivos, africanos por exemplo, na categoria de autênticos artistas «cultos»; e nos quais se verifica uma total ausência de «ingenuidade».” (Sousa, *Ibid.*, p. 7)

J. E. de Sousa a arte ingénuia passa a ser vista como um tipo *potencialmente subversivo, vanguardista e facilitador do reencontro dos intelectuais portugueses com o país real, por oposição às convenções académicas* (*Ibidem*, p. 276). Em 1976, a exposição, *Modernismo e Arte Negro-africana* (SEC, ME & FCG, 1976), no Museu de Etnologia em Lisboa, explorou proximidades estéticas e conceptuais, com movimentos vanguardistas europeus. Foi um projecto que, apesar de exemplar, denotou um acentuado desfasamento relativamente às referidas correntes artísticas europeias que, desde o início do séc. XX, estabeleciam paralelismos semelhantes (Bataille & Leiris, 1991). Franz Boas e Aby Warburg, há muito tinham afirmado que *a arte primitiva em geral, por explorar as representações do espírito, não é nem naïf, nem rudimentar* (Severi, *Ibidem*, p. 82).

Se existiram diferenças qualitativas nos resultados das anteriores abordagens comparativas portuguesas; com os periódicos editados, J. E. de Sousa e a exposição de 1976 a elevarem o estatuto da *arte negro-africana* e V. Correia a diminuí-lo<sup>36</sup>, o denominador comum foi apresentarem-na como colectiva, atemporal e sem autoria, contrariamente às obras ocidentais. Esta característica manteve-se em exposições artísticas e/ ou etnográficas contemporâneas em Portugal. O Museu de Etnologia manteve<sup>37</sup> a organização de exposições, em vários locais, entre os quais o Centro de Arte Contemporânea do Porto e de Lisboa, onde as colecções continuaram a ser apresentadas como arte tradicional (SEC & ME, 1977; FCG & ME – IICT, 1985; Galhano, 1985, ME – IICT, 1985; Dias, 1992; Bastin, 1994; MNE, 1996; 2002; 2003). Sinónimo de produção artesanal, a arte africana exposta abarca objectos, tanto profanos, como cerimoniais, integrados na escultura, na cestaria e nos têxteis; tidos como artefactos, ou como obras de arte colectivas. Este tipo de concepção também se verifica entre certos antiquários, leiloeiras, ou galerias especializadas, ainda que ignorem os contextos etnográficos e sejam as esculturas as obras mais valorizadas. Tal pôde ser atestado na

---

<sup>36</sup> Razão que o levou posteriormente a abandonar a comparação, pois *perturbava a plena nobilitação da arte popular portuguesa* (Leal, *Ibid.*).

<sup>37</sup> Anteriormente tinham sido exibidas as exposições: *Escultura Africana no Museu de Etnologia do Ultramar* (1968); *Esculturas e Objectos Decorados da Guiné Portuguesa no Museu de Etnologia do Ultramar* (1971); *Povos e Culturas* (1972). Além, do ME outras entidades ou eventos coloniais como: a Sociedade de Geografia de Lisboa, a Exposição Colonial (1934) no Porto (Medeiros, 2003), ou a Exposição do Mundo Português (1940) em Lisboa, apresentavam o mesmo tipo de objectificação da arte africana.

comercialização de máscaras makonde, cujos criadores não são identificados, feita por Ntaluma em antiquários e lojas de decoração em Lisboa, ou ainda na publicação, *Arte Africana* (s.a., 1990), do Silva's Leiloeiros. A pintura é uma técnica excluída daquelas colecções, tida como não autêntica, porque conotada com influências ocidentais. No entanto, a pintura etíope, com uma longa *tradição de influências árabes, bizantinas e do Renascimento italiano e apesar de pouco conhecida*<sup>38</sup>, foi motivo de duas exposições em Lisboa, mas em instituições ligadas à arte (Cotrim, 2000; Ramos, 2001). O género de pintura exposto foi identificado como *um híbrido entre os ícones religiosos e a arte moderna de tipo ocidental etíopes, que sobrevive como pintura “naif”, desde há muito, pelo interesse que os residentes e turistas ocidentais lhe dedicam e não exige do espectador-leitor que a entenda como “arte”* (Ramos, 2000, p. 6-7). Porém, a colecção de pinturas de um artista etíope, tidas *como populares*, adquirida pelo antropólogo português e complementada com quadros do Museu de Etnologia de Munique, foi exibida numa instituição dominante de arte contemporânea e provocatoriamente identificada como tal (Ramos, 2001). As exposições da *pintura narrativa etíope*, enquanto excepções, são justificadas pelo colecionador-curador por subverterem as categorias de arte popular/ contemporânea, através da apresentação de uma criatividade não autenticada, distante e *desconhecida do público português* (Ramos, 2000, p. 10).

Mesmo com as anteriores contribuições de artistas e de antropólogos portugueses ou estrangeiros, a condição de subalternidade da arte daquele continente tem-se alterado lentamente. Pois, o reconhecimento das especificidades criativas dos países africanos por uma rede de festivais, bienais, galerias, instituições académicas, audiências e mercados, naquele continente e no Ocidente, teve poucas repercussões no contexto português, antes ou depois da descolonização.

Para perceber as perspectivas das entidades envolvidas, na exposição e divulgação da cultura material de diferentes sociedades, é imperativo examinar as diferenças que as enformam e legitimam. O Museu Nacional de Etnologia, tal como outros congéneres, tem a sua história institucional<sup>39</sup> e no período explicitado, estabeleceu objectivos científicos numa perspectiva funcionalista, transmitidos ao público das suas

---

<sup>38</sup> Também exposta em contexto alemão (Tchibozo, *Ibidem*, p.56, [documento electrónico]).

<sup>39</sup> A criação do museu foi abordada, entre outros, por Branco, 1999 e Leal, 2000.

exposições (Leyten, 1992, p. 15-16). Por ser *a-histórica e estática*, a abordagem funcionalista *difícilmente dá conta das transformações e do conceito de arte como entidade autónoma*. Se bem que, naquelas exposições alguns objectos tenham sido destacados (isolados) pelas suas qualidades estéticas e até vistos como obras-primas, *nem sempre ficava claro se eram obras de arte devido a critérios ocidentais ou das culturas que os originaram* (Ibidem, p. 16). Pelo contrário, os museus e o mercado de arte assentam em interesses ocidentais; estéticos e comerciais. Apesar de distintas, são abordagens que têm em comum políticas culturais que hierarquizam a arte africana como tradicional ou contemporânea<sup>40</sup>; autêntica ou não-autêntica. Ambas as perspectivas excluem o tipo de obras tratadas neste estudo, que não se adaptam àquelas visões sobre a identidade dos ‘Outros’. Tais visões, sobre as sociedades africanas, têm como corolário determinadas identidades ocidentais (nas quais se inscreve a portuguesa) marcadas pela dominação colonial e pós-colonial, bem como, pelo pós-modernismo. É certo que, os mesmos contextos (políticos, comerciais e culturais) também compreenderam o surgimento de movimentos anticoloniais, de intelectuais e de artistas (autóctones ou ocidentais) que efectuem críticas e colaboram no avanço do conhecimento. Portanto, não se tratará de efectuar uma análise redutora, que reificaria as categorias dicotómicas identificadas, mas de não esquecer que a antropologia e as sociedades estudadas continuam a mudar e que essa heterogeneidade não se esgota, ou é integrada imediatamente nas instituições que as apresentam (Douglas, 1995). O hiato entre a produção de obras vanguardistas e a sua integração em museus foi notado em outros contextos, além de que a aceitação institucional *anula o efeito transgressivo e mantém o processo de transgressão, reacção e integração* (Heinich, 1998, p. 51).

Os trabalhos sociológicos em Portugal também têm privilegiado abordagens extensivas e formalistas do campo artístico nacional. Alguns exemplos são os estudos que privilegiaram as análises de eventos oficiais como a Expo’ 98, de galerias de arte e do respectivo impacto nas actividades culturais<sup>41</sup>. O modelo formalista da sociologia da

---

<sup>40</sup> Dicotomia também assumida pelo Instituto Camões (Lisboa): “No conjunto desta exposição [Outras Plasticidades] dois aspectos podem sublinhar-se: a autenticidade patente nas obras associada à tradição milenar africana e o conceito de transição resultante da evolução técnica e conceptual de arte moçambicana.” (Mira, 1999, p. 11).

<sup>41</sup> Pais, 1995; Melo, 1999, Santos & Cabral, 1999; Santos & Costa, 1999; Neves, 2000, ligados ao *Observatório das Actividades Culturais*.

cultura também foi compartilhado no domínio da história da arte. Neste, parece prevalecer um entendimento estrito da noção de artista plástico, ”*que permite excluir: as zonas da “arte popular”, de artesanato, de arte naif, de amador, e até as galerias de tipo cooperativo ou com estatuto de associação cultural, devido à ausência ou menorização da dimensão mercantil da sua actividade, não se incluindo na definição exclusiva de galeria, mas antes noutra categoria de agentes institucionais.*” (Melo, *Ibidem*, p. 26) Dentro desta última perspectiva, a arte portuguesa no séc. XX é caracterizada pela sua dificuldade de afirmação interna e pela continuada condição periférica, face aos produtores e mercados internacionais (Pinharanda, 2000), e, poder-se-á acrescentar, pela quase exclusão de criações artísticas em alteridade com as quais se relacionou e relaciona. As teorias formalistas, por excluírem os elementos que não se conseguem afirmar, não explicam outras práticas culturais de produção e circulação de objectos valorizados esteticamente e/ ou em termos de conteúdos simbólicos. Na medida em que, a maioria dos artistas estudados não se enquadra no contexto institucional da arte, nem em grupos de maior capital cultural, o enfoque analítico foi deslocado para os sistemas periféricos de arte (alternativos e/ ou em mudança)<sup>42</sup>. Porém, como cada um dos artistas apresenta uma identidade artística e social específicas foi possível delimitar os seus estilos artísticos. No entanto, o meu objectivo principal não foi definir ou encerrá-los em categorias estéticas ou sociológicas estanques. Não só estas não dariam conta da dinâmica relacional, nos seus contextos de origem e de imigração, como não se trata de um estudo de história, ou de crítica de arte. Pretendem antes ser classificações relativas e reflexivas porque sujeitas a questionamentos críticos, tanto da minha parte como dos próprios criadores. O mesmo se aplica à temática e às múltiplas e entrecruzadas categorias de identidade que se destacam nos discursos e nas práticas artísticas. Com a contextualização teórica e histórica dos dados procuro expor a componente dinâmica e plural das referências identitárias, vividas como experiências existenciais e logo tidas como legítimas e autênticas.

---

<sup>42</sup> A noção de sistema periférico é usada numa acepção plural e dinâmica, envolvendo um conjunto de instituições e agentes em processos de (re)negociações de *identidade(s) étnicas emergentes e em modificação e estímulos comerciais e institucionais*, bem como, *acções repressivas*, em torno de certos bens culturais (Whitten & Whitten, Jr. 1993, p. 7).

---

**PARTE I – ARTISTAS E ESTILOS**

---



# CAPÍTULO 1

## A ARTE NAIF DE MARIA ALICE FERNANDES

### 1.1. Estilo e participações artísticas

A arte naif surgiu no século XIX como estilo autónomo, menos valorizado no campo institucional da arte ocidental. Em Portugal é promovida por instituições, como a Galeria de Arte do Casino Estoril que, desde 1979, expõem anualmente, em salões de pintura, criadores de várias nacionalidades, sobretudo portugueses, espanhóis e brasileiros. Na organização dos salões esta galeria tem a colaboração da Associação dos Pintores Primitivos Modernos – Naifs de Portugal, formada em 1989 (Lisboa). Este género de arte é conotado com artistas que não seguem as convenções formais e conceptuais de correntes artísticas clássicas, modernistas ou pós-modernistas. Logo, não tem tantos constrangimentos, nem (re)conhecimentos institucionais e académicos. Segundo alguns especialistas, depende mais de um isolamento criativo dos *autodidactas que representam o mundo ingenuamente* com formas que não respeitam as regras de perspectiva e têm cores intensas e puras<sup>43</sup>. Porém, na história da arte ocidental foi também um estilo que se relacionou com movimentos artísticos, como o Fauvismo, que no início do século XX e mesmo que de curta duração, procurou inspiração nessa perspectiva de liberdade e vitalidade das cores puras. No contexto português algumas exposições irregulares foram organizadas por “ (...) Mestre [Teixeira] Caçõila em Guimarães e Rosa Passos em Lourenço Marques, [mas] referências importantes foram as quatro exposições dos ‘Artistas de Domingo’ no ‘Salão Primavera’, em Belém, organizadas por Carlos Botelho [1899-1982] em 1970, 71, 72 e 74 (...)” (Carvalho, 2001).

Analiso em particular, o caso de Maria Alice Fernandes, com dupla nacionalidade (cabo-verdiana e portuguesa), residente em Portugal desde 1977, por se considerar e ser reconhecida como artista naif. Deste modo, seleccionei-a para esta investigação por ser das poucas artistas naif de origem africana, ou seja, por ser um

---

<sup>43</sup> S.a., s.d., “Arte Naif do Museu Internacional de Arte Naif do Brasil – Rio de Janeiro”, [documento electrónico]. Este museu, *inaugurado em 1995, em 14-03-2007 fechou ao público por falta de recursos* [documento electrónico]: Fioravante, ed., s.d..

exemplo de alteridade identitária e artística, devida à sua proveniência, opção estilística e identidade feminina<sup>44</sup>. A dupla alteridade estética e cultural é assumida como característica distintiva, por ela própria e pelas galerias ou entidades que expõem ou divulgam a sua obra. Assim, é escolhida e incluída em exposições de pintura naif, que visam abranger artistas de várias nacionalidades, de diferentes origens e estatutos sociais, nomeadamente, que têm ou tiveram outra profissão como actividade principal (rural ou urbana). No entanto, Maria Alice Fernandes também afirma ser, por vezes, racialmente discriminada. Não obstante, continua a apresentar temáticas da cultura de Cabo Verde que a distinguem dos restantes criadores naif. Apesar de não se identificar artisticamente com base na sua condição feminina, muitas das obras que produz retratam cenas ligadas a práticas femininas, ou que remetem para a divisão sexual das actividades laborais e lúdicas.

A artista apresentou as suas pinturas pela primeira vez em Portugal, em 1985, no V Salão de Pintura Naif organizado pela Galeria de Arte do Casino Estoril<sup>45</sup>, e, no ano seguinte, no I Salão Nacional de Pintura Naif da Câmara Municipal de Campo Maior. Desde então, participou em vários congéneres, onde foi distinguida com três menções honrosas. Foi no salão do Casino Estoril, em 2000, que conheci Alice<sup>46</sup>, ano em que comecei a efectuar-lhe visitas regulares ao seu espaço doméstico, onde decorreram a maioria das entrevistas. Nos anos seguintes prossegui uma relação de convivência, de conversas informais e acompanhamento de algumas das suas actividades de divulgação cultural e artística. Para além dos salões de arte naif, entre as entidades portuguesas e cabo-verdianas em que expôs com mais frequência contam-se as instituições autárquicas,

---

<sup>44</sup> - As obras e críticas de artistas do sexo feminino estiveram arredadas do mundo institucional da arte ocidental até ao século XX (Deliss, *Ibidem*; Edwards, *Ibid.*; King, 1999). Os cânones artísticos foram afirmados no masculino, tanto no que respeita aos criadores como às temáticas representadas, aplicando-se frequentemente critérios *etnocêntricos* e *androcêntricos*, que permitiam excluir e ver como “outros” a arte produzida por mulheres ou em sociedades vistas como “primitivas” (Méndez, *Ibid.*, p.169 e 176). Além do que, em *Santiago (Cabo Verde), até 1960, como o ensino secundário era assegurado pela escola eclesiástica de S. Nicolau que formou as primeiras elites intelectuais cabo-verdianas*, tal não permitia o acesso das mulheres (Batalha, 2004, p. 76 e 86).

<sup>45</sup> Este tipo de evento tem alternado a designação entre salão nacional e internacional, mas mantém uma única seriação e a inclusão de artistas de diferentes nacionalidades. Nas palavras do principal responsável, N. Lima de Carvalho, “Sendo nacional, este Salão não deixa de ser internacional com a participação de autores do Brasil, Cabo Verde, Reino Unido, Argentina, Haiti, República Dominicana, Roménia, Irlanda e como sempre, uma qualificada presença de uma dezena de artistas espanhóis, fiéis a este Salão desde o seu início.” (Carvalho, 2000)

<sup>46</sup> Por facilidade de escrita passo a apresentar apenas o nome próprio com que trato a artista.

religiosas e escolares (Cf. tabela 1.1.). Desde 1993, as colecções do Museu de Arte Primitiva Moderna de Guimarães<sup>47</sup> e do Museu Internacional de Pintura Naif de Jaén (Espanha), integram obras da artista, a partir de doações da Galeria de Arte do Casino Estoril. O paralelismo entre os termos, primitivo moderno e arte naif, é indicador de uma criatividade pensada como diferente e primordial, ainda que moderna.

Ano	Iniciativa	Local
1975	Festa do Camponês	Ilha de Santiago (Cabo Verde)
1985	V Salão Nacional de Pintura Naif	Galeria de Arte do Casino Estoril
1986	I Salão de Pintura Naif	Câmara Municipal de Campo Maior
1986	VI Salão Nacional de Pintura Naif	Galeria de Arte do Casino Estoril
1986	II Salão Naif	Edifício Chiado, Coimbra
1986	I Salão de Pintura Naif	Câmara Municipal da Lousã
1987	Arte Naif	Casa Liz, Salamanca (Espanha)
1987	Arte Naif	El Brocence, Cárceres (Espanha)
1987	VII Salão Nacional de Pintura Naif – Salão de Pintura dos Países de Expressão Portuguesa	Galeria de Arte do Casino Estoril
1989	IX Salão Nacional de Pintura Naif (Recebeu menção honrosa)	Galeria de Arte do Casino Estoril
1989	Colectiva	Palácio Anjos, Algés
1990	Festa do Rio Trancão	Loures
1990	X Salão Internacional de Pintura Naif (Recebeu menção honrosa)	Galeria de Arte do Casino Estoril
1990	Colectiva de Artistas de Expressão Portuguesa	Galeria de Arte do Casino Estoril
1990	Exposição Colectiva de Artesanato	FIL, secção organizada pela Câmara Municipal de Oeiras
1991	XI Salão Internacional de Pintura Naif	Galeria de Arte do Casino Estoril
1991	V Feira da Filatelia	Hotel Roma, Lisboa
1992	XII Salão Internacional de Pintura Naif	Galeria de Arte do Casino Estoril
1992	Colectiva	Padrão dos Descobrimentos, Lisboa
1992	As Descobertas (Colectiva)	Biblioteca Municipal de Paço de Arcos
1993	XIII Salão Nacional de Arte Naif	Galeria de Arte do Casino Estoril
1993	Mostra de Arte Primitiva Moderna	Câmara Municipal de Guimarães
1993	Seminário sobre mulheres	Centro Comercial Grão-Pará, Lisboa
1993	Colectiva	Casa da Cultura do Município de

<sup>47</sup> Museu criado por deliberação de 1991 da Câmara Municipal de Guimarães, cuja denominação se baseou na *consulta internacional feita, em 1989, pela galeria “pró arte kasper”, Murges (Suíça)*. [Documento electrónico]: S.a., s.d., “Museus – Museu de Arte Primitiva”.

		Majadahonda, Madrid (Espanha)
1994	Exposições colectivas organizadas pela Associação Regresso das Caravelas	Universidade Católica e Centro Cultural de Belém
1994	1ª Exposição de Pintura Naif da Fundação de Evangelização e Culturas (Recebeu menção honrosa)	Universidade Católica
1994	Lisboa Ingénua	Convento dos Cardeais, Lisboa
1994	Exposições colectivas no âmbito de programas de geminações municipais e escolares	Escolas Secundárias; da Cidadela (Cascais) e Sebastião da Silva (Oeiras)
1994	Pintura Naif	Centro Cultural de S. Vicente (Cabo Verde)
1994	Colectiva de Arte	Centro Cultural Português na cidade da Praia (Cabo Verde)
1994	Congresso dos Quadros Cabo-Verdianos da Diáspora	Culturgest (Lisboa)
1996	Exposição de Pintura Naif: “Evangelização e Encontros de Culturas”	Fundação Evangelização e Culturas, Itinerante (Viseu, Leiria, Fátima, Vila Flor, Vila Real, Viana do Castelo Guarda e Braga).
1997	Semana de Cabo Verde – Área Metropolitana de Lisboa	Fórum Picoas (Lisboa) e escolas públicas portuguesas
1997	Arte Lusófona (Colectiva)	Fundação Cultursintra, Câmara Municipal de Sintra, Sintra
1998	Colectiva	EXPO'98 – Pavilhão de Cabo Verde
2000	XXI Salão Nacional de Pintura Naif	Galeria de Arte do Casino Estoril
2001	Pintura Naif (Colectiva)	Museu da Água, Lisboa
2002	Exposição Colectiva: “Água Fonte de Vida”	Paróquia de Paço de Arcos (Oeiras)
2002	XXIII Salão Nacional de Pintura Naif	Galeria de Arte do Casino Estoril
2003	XXIV Salão Internacional de Pintura Naif	Galeria de Arte do Casino Estoril
2004	XXV Salão Internacional de Pintura Naif	Galeria de Arte do Casino Estoril
2005	XXVI Salão Internacional de Pintura Naif (Recebeu menção honrosa)	Galeria de Arte do Casino Estoril
2006	XXVII Salão Internacional de Pintura Naif	Galeria de Arte do Casino Estoril

**Quadro 1.1.** – Participação de Maria Alice Fernandes em exposições

A diversidade de criadores incluída naqueles eventos é enquadrada pela partilha do estilo artístico que baseia as representações pictóricas na ausência de perspectiva, de proporcionalidade, de volumetria, ou de complexos efeitos de luz (claro/ escuro). São as composições com cores puras e contrastantes que conferem luminosidade às figurações de paisagens ou de cenas da vida quotidiana. Haverá que acrescentar que, se a aparente falta de convenções formais identifica este tipo criativo, os materiais plásticos, como a pintura (a óleo, a acrílico, etc.) sobre tela, indicam que tem e teve como referências a arte tida como erudita. Ou seja, apesar daquele estilo se afirmar através de especificidades,

não evidencia um completo isolamento da arte académica, mas antes uma relação por oposição, em que uma das técnicas de base é mantida. Através das propriedades das obras, entre as quais as técnicas e as matérias em que são produzidas, os criadores que não tiveram um *habitus*<sup>48</sup> artístico estabelecem relações de oposição às Belas Artes e uma criatividade alternativa. Como me afirmou Alice no XXIV Salão Internacional de Pintura Naif, em 2003, ao ver alguns trabalhos expostos mais elaborados em termos de profundidade de campo e de perspectiva: “...este artista frequentou cursos de pintura, já não é um puro artista naif.” Deste modo, os criadores daqueles salões, através de regras pensadas como específicas (técnicas e estilísticas), alcançam um estatuto artístico autónomo. Embora seja uma forma de criatividade pouco valorizada pelas instituições artísticas dominantes, permite aos autores competirem e cooperarem entre si. A competição é baseada na comercialização e nos prémios de patrocinadores (como autarquias ou a Junta do Turismo da Costa do Estoril) e menções honrosas atribuídos. Em cada edição do salão da Galeria do Casino Estoril os membros do júri são artistas, jornalistas, representantes das entidades organizadoras e patrocinadoras. A cooperação é manifestada na denominada *fotografia de família* dos artistas naquelas inaugurações. Porque os regulamentos, por vezes, impõem temas ligados a Portugal, mas também por opção pessoal, Alice pinta obras como a reproduzida de seguida, exposta no XXVII Salão Internacional de Pintura Naif, em 2006.

A figura 1.1. exhibe uma cena de pesca artesanal, observada numa praia em Paço de Arcos, onde o farol do Bugio aparece como um elemento identificador geográfico do contexto português. A artista escolheu a pesca como actividade que considera ser tradicional em Portugal, mas que também lhe faz lembrar o seu país de origem. Segundo a mesma, até à obrigatoriedade de todo o pescado ser comercializado nas lotas, era frequente as vendedeiras cabo-verdianas da região de Lisboa adquirirem a sua mercadoria directamente aos pescadores. Daí, um motivo que alude ao seu contexto de imigração, não deixa de permitir à artista estabelecer associações com Cabo Verde.

---

<sup>48</sup> - “La relation qui s’établit entre les caractéristiques pertinentes de la condition économique et sociale (...) et les traits distinctifs associés à la position correspondante dans l’espace des styles de vie ne devient une relation intelligible que par la construction de l’habitus (...) permettant de rendre raison à la fois des pratiques et des produits classables et des jugements, eux-mêmes classés, qui constituent ces pratiques et ces œuvres en système de dignes distinctifs.” (Bourdieu, 1979, p. 226)



**Figura 1.1.** Maria Alice Fernandes: Quadro dos Pescadores (Praia Velha, Paço d'Arcos), 1996, pintura a acrílico sobre contraplacado, (50 x 50cm)

Porque a cotação destas obras é menor do que no caso de artistas consagrados, a comercialização das pinturas de Alice não tem sido fácil. Nos espaços de exposição (colectiva) a que tem acesso nem sempre consegue vender, mesmo estabelecendo preços acessíveis (entre 150 a 600 euros) em comparação com outros pintores naif dos salões da Galeria de Arte do Casino Estoril. Os potenciais consumidores das suas produções, anónimos e que não mantenham relações com a artista, terão em linha de conta a sua menor valorização comercial, com influência entre os que tenham como objectivo principal a revenda. As exposições individuais, que atestam o renome da criadora, foram até aqui inexistentes, o que não contribui para angariar uma posição no mercado de arte. Será de referir que a fraca participação em exposições individuais é, no contexto nacional, uma característica comum a quase todos os naif. De uma maneira geral são raros os eventos individuais de arte naif ou de arte bruta<sup>49</sup> e os artistas tendem a afirmar-

<sup>49</sup> A partir de 1940, artistas reconhecidos como J. Dubuffet e A. Ossorio, em França e nos EUA, respectivamente, usaram e divulgaram a expressão “Art Brut”, primeiro como sinónimo de *arte de loucos e de crianças*, depois como movimento artístico com influências intercambiadas com o fauvismo, o surrealismo e até o cubismo. Este é outro estilo de arte, ainda hoje ligado ao inconsciente e à psicoterapia, paradigmático das conexões complexas mantidas no campo da arte (Wertkin *et al.*, *Ibid.*).

se colectivamente. Este facto também dificulta a investigação sobre os consumidores destas obras, em particular as de Alice. De qualquer modo, este estudo não tem como objectivo a aplicação de metodologia quantitativa, que poderia contribuir para uma caracterização do público. Além de que, em capítulos posteriores, destinados a abordar as estruturas expositivas e que apoiam a divulgação artística e cultural, explorarei essa questão. Porém, os eventos artísticos e culturais em que a artista participa indicam que o seu público-alvo é a população imigrante e de origem cabo-verdiana<sup>50</sup>, sendo que outras audiências são visadas nos processos de produção, exibição e distribuição das obras. Assim, ao conseguir que as suas criações estejam patentes em instituições mais abrangentes em termos de visitantes, como na Galeria de Arte do Casino Estoril, na Expo'98, em museus como o de Arte Primitiva Moderna de Guimarães e o Internacional de Pintura Naif de Jaén (Espanha), escolas e bibliotecas públicas, alcança uma maior visibilidade junto de grupos sociais de diferentes proveniências (portugueses, imigrantes dos PALOP, espanhóis).

Procurarei demonstrar como os percursos, artístico e social, de Alice se articulam, através da arte que produz, por sua vez, relacionada com os vários contextos sociais em que se foi enquadrando. Apesar do estilo naif adoptado para se expressar se opor ao quadro artístico dominante é marcado por influências eurocêtricas. Porém, ao usar um estilo ocidental como forma de expressão plástica, a artista introduz particularismos estéticos e temáticos ligados à sua cultura de procedência. Esta última, como se verá, é ela própria fruto de articulações que remetem, ora para práticas que atestam africanidade, ora para elementos como o cristianismo ou as experiências na diáspora. As diferentes práticas são criativamente reapropriadas pela artista para manifestar a sua reflexividade sobre os processos históricos e sociais que viveu.

---

<sup>50</sup>Segundo a estimativa do *Inquérito do Estudo da Comunidade Cabo-verdiana* de 1998 residente em Portugal existiam, *entre os 79.000 e os 85.000 indivíduos*, essencialmente concentrados na Área Metropolitana de Lisboa (Gomes, 1999, p. 219). Outra estimativa daquela população para 1994, refere uma população > 80.000, considerando: imigrantes ilegais, descendentes e imigrantes que adquiriram ou têm a nacionalidade portuguesa, “ (...) *por estes terem Cabo Verde como país de referência cultural* ”. Tal supõe que há uma subavaliação dos dados oficiais e que *na globalidade dos etnicamente provenientes dos PALOP (+ de 160 mil pessoas), cerca de metade eram cabo-verdianos* (Bastos & Bastos, 1999, p. 107-108). Um estudo recente faz ainda incluir entre aquela população os portugueses “retornados” de Cabo Verde findo o colonialismo (Batalha, *Ibidem*).

## 1.2. Idealizações e acções criativas

Nascida na cidade da Praia, na ilha de Santiago (Cabo Verde), em 1939, Alice quando tinha 8 anos, com a morte da mãe, foi viver em S. Domingos, localidade no interior norte daquela ilha, onde permaneceu até à idade adulta. Foi nesta povoação rural que frequentou a escola primária pública até ao 2º grau de instrução. Numa missão de freiras, aprendeu e aperfeiçoou-se, quando adulta, em Lavoures -Arte de Bordar e Coser. Paralelamente, trabalhava na taberna-mercearia que era propriedade de seu padrasto, ou *pai de criação* como o denomina. Mesmo antes de entrar para a escola, *desenhava uns bonecos com carvão e giz, no chão de terra ou nas paredes de casa de seus pais, ou de vizinhos*. Estes, como afirma, não gostavam dos desenhos por acharem que sujavam as casas, e nunca a incentivaram ou orientaram na vocação artística e *no gosto pessoal que Deus lhe deu* (Conversa em 14/07/2004). Como se refere na apresentação do livro da sua autoria, “Apanhou vezes sem conta, palmadas ou varadas de marmeleiro por estar a sujar as paredes de cada um.” (Santos, H., 2001, *in* Fernandes, 2002, p. 15)

Durante a adolescência conheceu o futuro marido, também natural de S. Domingos, no estabelecimento comercial em que ela trabalhava. Como ele era alfaiate e fazia vestuário masculino propôs ensinar-lhe a profissão. Alguns dias depois, intimidada pelo seu feitio reservado, decidiu que não queria costurar roupa de homem, mas sim de mulher, e, não continuou a aprender. Só mais tarde por intermédio de um amigo comum, que viria a ser o padrinho de um dos seus filhos, é que Alice e a sua família ficaram convencidas de que o alfaiate nutria sentimentos por ela. Inicialmente, tanto a família dela como a dele não apoiaram o casamento de ambos; a primeira por achar que a família dele não era suficientemente abastada, a segunda por considerar essa postura presunçosa, própria de uma *família armada em branca*, mas não religiosa<sup>51</sup>. À época, a

---

<sup>51</sup> De acordo com Luís Batalha (2004), a sociedade cabo-verdiana, desde a época colonial até depois da independência, apresentou uma estrutura baseada na associação ideológica entre “raça” e “classe”. Tal como nestas afirmações, *o uso da palavra branco servia para descrever a posição de classe*. Ainda que as *classes mais baixas apresentassem uma mistura racial semelhante aos mulatos de classe média eram vistas e estavam convencidas da sua négritude, devido à ideologia colonial inculcada*. Porém, a valorização pelas classes baixas da religião católica é um exemplo da *variação e contradição das referências identitárias de acordo com o contexto e propósito de cada ocasião* (*Ibid.*, p. 61 e 65). Neste caso, a diferença de estatutos sociais entre as famílias foi reforçada pela religiosidade; vista como um atributo do grupo familiar de menor estatuto.



família de Alice nunca ia à missa ao domingo por ser o melhor dia para o negócio. Apesar das dificuldades levantadas pelos familiares, Alice considerava-o um bom partido por ser bonito e poder vir a dar-lhe filhos atraentes. Em 1958, eles casaram-se e tiveram o primeiro filho, de um total de oito<sup>52</sup>.

Alice acabou por se tornar católica praticante e muito crente, não só devido à educação religiosa, mas por influência da família do marido e de problemas pessoais e familiares. Na actualidade, ela faz preces diárias, tanto em momentos de incerteza e de aflição, como em agradecimento por acontecimentos benéficos. Assim, por exemplo quando sai de casa, inicia uma viagem (de carro, ou de transportes colectivos), ou uma refeição faz preces de propiciação e de gratidão, respectivamente. A artista costuma orar sobre uma mesa no hall do seu apartamento, onde quem entra pode ver a fotografia do marido falecido em 1996, vítima de cancro, com uma vela acesa e flores. Além destas práticas de índole religiosa, apela com frequência à acção de anjos e de santos. A religião está presente na sua pintura, sobretudo quando retrata cenas bíblicas.

A partir de 1960, Alice começou a participar na organização do grupo de teatro da paróquia de S. Domingos, cujos ensaios e representações decorriam na rua da igreja, em colaboração com outros artistas e intervenientes, dos quais destaca Ano Novo (músico, escritor e compositor), falecido no ano de 2003 em Cabo Verde. Em 1968, ela pintou trabalhos de maiores dimensões, que representavam a mulher rural de Cabo Verde, destinados aos cenários do teatro da Acção Católica naquela mesma localidade. Nesse mesmo ano, na qualidade de presidente regional das Mulheres de Santiago e representante da Liga Agrária da Acção Católica Feminina veio a Portugal (Lisboa e Fátima) participar no Conselho Geral da Acção Católica, juntamente com os seus homólogos masculinos de Cabo Verde, Açores e Madeira. Ainda na década de 60, Alice era a *encarregada de noivas* na mencionada paróquia, ocupava-se da preparação das nubentes para a celebração do casamento, e pertencia ao júri da Família Agrária, espécie de marchas populares protagonizadas por grupos locais avaliados pelos seus trajes, bandeiras, músicas e coreografias.

---

<sup>52</sup> Mas, não haveria uma grande diferença social entre as famílias; uma de classe média a outra de pequena burguesia, pois “Marriage was only common among upper class.” (Batalha, *Ibid.*, p. 82)

Apesar das inúmeras actividades religiosas e culturais em que esteve envolvida, a primeira exposição de pintura da artista só teve lugar, em 1975, no primeiro ano da independência de Cabo Verde, integrada na Feira do Camponês, organizada pela Junta de Freguesia de S. Domingos, com o apoio do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde). Neste evento, além de expor os seus trabalhos manuais (bolsas de sisal e peças de costura) e de pintura, Alice foi monitora de artesanato. Os quadros expostos, feitos com algodão e paus de fósforo, na vez de pincéis, e tintas de esmalte sobre contraplacado, retratavam os usos e costumes locais, ligados a uma ruralidade assente na produção familiar não mecanizada.

Actualmente, Alice pinta com acrílico sobre tela, tecido, ou contraplacado, algumas situações do contexto português, mas manteve as figurações de cenas da vida passada de Cabo Verde. Foi com a colaboração da autora que seleccionei as imagens reproduzidas como exemplos dos conteúdos temáticos e plásticos que caracterizam a sua criatividade. É no seu espaço doméstico que efectua as criações e aí guarda as obras que ainda não comercializou.



**Figura 1.2.** Maria Alice Fernandes: Primeira Eucaristia do Nosso Bairro, 1993, pintura em acrílico sobre tecido, (200 x 100 cm)

A obra reproduzida (fig. 1.2.) testemunha como a partir de um tema baseado num acontecimento religioso preciso, a criadora idealiza e problematiza acções ligadas ao meio social em que aquele teve lugar, o seu bairro de residência. Nesta pintura a artista quis representar a coexistência dos personagens que exibem várias tonalidades de pele, diferentes ocupações e estatutos sociais, identificados pelo vestuário, bem como, pelo que exibem (a rede do pescador, o cesto com peixe da vendedora, as mães com os filhos, etc.). Os tons de pele com que ela pintou as figuras remetem, não apenas, para as diferentes nacionalidades (portuguesa e cabo-verdiana) do bairro onde reside, mas também para a mestiçagem que ali verifica. As referências à pertença cultural e racial são reforçadas pelo enquadramento de dois cenários diferenciados: à direita pelos coqueiros e vegetação verdejante que aludem ao contexto de origem da artista e da maioria dos residentes<sup>53</sup>; à esquerda pelo farol do Bugio que, juntamente com a figura do pescador, identificam a barra do Tejo e Portugal. Esta última paisagem, que não é avistada do bairro àquela escala, identifica o território que Alice considera como *a sua segunda terra*. Assim, ela afirmou que quis fazer uma interpretação criativa da realidade do bairro em que reside, a partir do primeiro ritual litúrgico católico ali celebrado e no qual participou. A obra frisa o ideal de integração social manifestado pela participação dos residentes, de diversas origens e ocupações profissionais, nos ritos católicos<sup>54</sup>. Porém, é uma integração que implica a manutenção de diferenças culturais, sociais e raciais. O destaque pictórico foi posto em Jesus Cristo, que ocupa o centro do quadro, tem maiores dimensões e está acompanhado dos seguintes símbolos: uma vela, uma hóstia onde se lê; “Pai Santo Abençoi o Nosso Bairro”, um cálice de vinho com o texto; “Em Cristo Senhor Nosso”, uma bíblia com a inscrição; “Cristo Ressuscitou! Aleluia! Aleluia! Eucaristia do Nosso Bairro do Alto da Loba pelo Sr. Pd. Henrique”, a assinatura do próprio pároco, e uma toalha de altar com a identificação; “Paço de Arcos em 11-4-

---

<sup>53</sup> *Bairro maioritariamente habitado por imigrantes cabo-verdianos, que constituíam 91% dos residentes* (Bastos & Bastos, *Ibidem*, p. 44).

<sup>54</sup> No estudo sobre as estratégias identitárias dos imigrantes cabo-verdianos verificou-se que na “auto-representação (modal), a transformação migratória da identidade é também significativa (...) privilegiando agora (...) traços como «activo», «persistente», «sonhador», «organizado», «amante da limpeza», «sentimental», «capaz de ter iniciativas», «religioso» (...)”. Essa transformação também aumentou *a abertura da identificação daqueles imigrantes com os europeus, mas que não pode ser vista como um processo de rendição identitária, visto que tanto «portugueses» como «norte-europeus» são representados por traços negativos e indesejáveis* (Bastos & Bastos, *Ibid.*, p. 178).

1993”. A figura divina, representada com pele clara, ao ministrar a comunhão integra os residentes do bairro (portugueses e imigrantes) como membros da mesma confissão.

A categoria de imigrante permite actualmente enquadrar indivíduos tidos como racial e/ ou socialmente diferentes<sup>55</sup>, ainda que continue a implicar uma exclusão ou inferiorização relativamente aos deveres e direitos de cidadania dos nacionais. No entanto, nos estudos de caso desta investigação a aplicação desta categorização é ainda mais problemática, uma vez que a maioria dos criadores tem nacionalidade portuguesa. Não obstante, por vezes, os próprios informantes também adoptam a noção para se auto-definirem, visto que os auxilia na negociação social e no acesso pontual a eventos artísticos.

Entre 2003 e 2004, aquela pintura, para ser emoldurada, foi colada sobre contraplacado o que fez escurecer as imagens entre as quais a de Cristo. A partir daí a artista passou a pintar Jesus com pele negra, nomeadamente, numa série de ilustrações bíblicas. Alice justificou a africanização da divindade com dois argumentos: primeiro, se povos de pele branca reclamam a pertença racial divina ela também o pode fazer; segundo, é mais plausível, devido à região de onde era originário, que apresentasse uma tez morena escura.

Os rituais<sup>56</sup> litúrgicos da figura 1.2., contrastam com as performances lúdicas das figuras seguintes (1.3. e 1.4.), mas todos agregam os indivíduos, conferem-lhes uma identidade<sup>57</sup> – plural pela miscigenação e pelas diferentes situações profissionais – que lhes permite intervir na organização social.

---

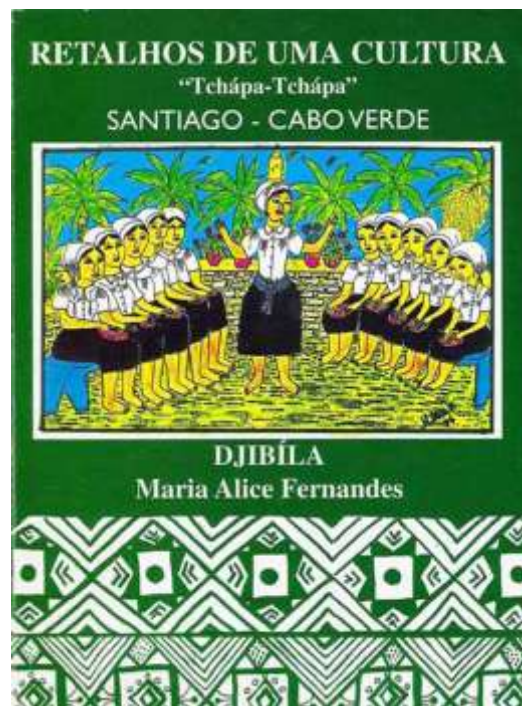
<sup>55</sup> Veja-se o exemplo do recém-criado Museu da Imigração (Paris), em 2007, com uma secção dedicada a imigrantes de vários países europeus, entre os quais Portugal, que nas mesmas instalações substituiu o Museu Nacional das Artes de África e da Oceânia, que já tinha sucedido ao museu colonial.

<sup>56</sup> “Os ritos devem ser sempre considerados como um conjunto de comportamentos individuais e/ ou colectivos relativamente codificados, tendo um suporte corporal (verbal, gestual, de postura) com carácter repetitivo e forte carga simbólica para os actores e testemunhas. Estes comportamentos estão fundamentados numa adesão mental, de que o actor não tem eventualmente consciência, em valores relativos de escolhas sociais tidas como importantes e cuja eficácia esperada não mostra uma lógica puramente empírica que se esgotaria na instrumentalidade técnica da ligação causa-efeito. Finalmente, o ritual reconhece-se como sendo fruto de uma aprendizagem, implicando a continuidade das gerações, dos grupos etários ou grupos sociais em que se produz. [Através da sua dimensão simbólica, «o rito é uma linguagem eficaz no sentido em que age na realidade social» (...)]” (Segalen, 1998, p. 23-24)

<sup>57</sup> Uso o conceito de identidade por ser bastante lato e menos conotado com o isolamento social, como no caso das noções de identidade ou minoria étnicas. Assim, a noção de identidade deve ser analisada, “ (...) não apenas na óptica das suas práticas específicas mas também com base nas perspectivas dos próprios indivíduos sobre a sua pertença de grupo.” (Gomes *Ibid.*, p. 134)



**Figura 1.3.** Maria Alice Fernandes: Batuku, 1994, pintura em acrílico sobre contraplacado, (70 x 50cm)



**Figura 1.4.** Capa do livro; imagem – Batuku de Santiago, Cabu Verdi (Fernandes, 2002)

*“Batuku é uma dança tradicional da Ilha de Santiago – Cabo Verde, trazida pelos escravos quando da descoberta da Ilha.*

*Segundo a informação oral dos nossos antepassados as escravas chegaram à Ilha, aproveitaram o pouco tempo livre que tinham para se juntarem no terreiro em circo, cantavam, batucavam nas pernas em cima de um pedaço de trapo, a ‘tchabéta’. E, num ritmo compassado improvisavam as palavras conforme o quotidiano, uma dizendo um dizer e as outras respondendo em coro. No fim de cada cantar, uma ou duas levantavam-se para dar o ‘kutorno’ que é mexer e remexer freneticamente a coxa com um pano atado à cintura.*

*E até hoje as mulheres da Ilha de Santiago, onde quer que estejam arranjam um grupo que dê continuidade a esta dança tradicional da nossa raiz Africana.”*  
(Fernandes, *Ibid.*, p. 22)

Em Batuku (fig. 1.3. e 1.4.) é de assinalar, uma vez mais, a idealização e a estilização pictórica da vegetação que rodeia o terreiro e o próprio evento. A autora explica esta prática, exclusivamente feminina, no livro da sua autoria, onde na capa foi reproduzida uma imagem idêntica feita a lápis e a caneta de filtro (fig. 1.4.). A estilização pictórica do *batuku* foi ainda operada nas duas imagens (fig. 1.3. e 1.4.) através do ambiente diurno e do uso de vestuário tradicional idêntico nas mulheres da roda. Na maioria das vezes, é uma actividade nocturna e aqueles trajes só são usados por mulheres mais velhas em momentos festivos. Segundo a artista, estas transformações pictóricas do evento explicam-se porque ocorrem em apresentações para um público mais alargado, como nos casamentos, baptizados ou no carnaval. Alice pintou outra versão em 1990, “A Noite de Batuku”, que ganhou uma menção honrosa no X Salão Internacional de Pintura Naif da Galeria de Arte do Casino Estoril, reproduzida em: *Artes Plásticas: Portugal. O Artista e o Seu Mercado* (Narcizo, 1993, p. 530-531). A imagem apresenta um grupo de mulheres numa cena de dança nocturna e com trajes informais. Habitualmente, os homens não são admitidos no *batuku*, sob pena de serem considerados afeminados, e, apenas alguns músicos ou turistas têm justificação para participar. Por vezes, jovens e homens mais curiosos podem espreitar, mas mantêm-se afastados do recinto de dança. Na ilha de Santiago, nas regiões menos urbanas, as exibições também decorrem à noite e em casa de cada uma das mulheres participantes.

A frequência da sua ocorrência é variável, mas numa localidade podem acontecer pelo menos uma vez por semana.

O batuque em que participei na vila do Tarrafal, ilha de Santiago, no ano de 1997, contou com a presença de Ntoni Denti D’Oru, um dos poucos homens tocador de tambor naqueles eventos. É com base nessa minha participação, cruzada com informações de outras informantes e documentação escrita, que abordo descritivamente este tipo de performance .

Quando as mulheres começam a chegar ao local é-lhes servida uma canja de galinha. Pouco tempo depois, começam a tocar percussões e a beber aguardente de cana pela garrafa que circula até terminar. Esta bebida ajuda-as a descontrair para partilharem a exaltação e o envolvimento nas danças e melodias que cantam. Tal como ilustram as figuras 1.3. e 1.4., a mulher no centro da roda, que tem o pano de obra (faixa em torno da anca) no *kutorno*. Enquanto canta e dança, ela é acompanhada em coro pelas restantes, tornando-se protagonista da performance, pela qual é avaliada pelo grupo, ao mesmo tempo que o ritmo da música aumenta, há gritos de excitação e aplausos. Finda a intervenção passará a faixa de tecido a outra mulher que tomará o seu lugar, numa sequência que incluirá a maioria do grupo, pelo menos no que toca à dança. Esta é a fase da *tchabeta*, dos *panos bichos*, ou *panos terra* dobrados entre as pernas das participantes com que produzem ritmos para a dança. Quando termina a *tchabeta* começa a fase da *finçon*, considerada a mais *difícil, importante e sagrada* (Varela, cf. Monteiro, 2006 [documento electrónico]). Aqui entra em cena a *cantadeira que através de versos e sucessão de provérbios declama conselhos com inflexões vocais, ouvidos pela audiência que parou a música e as danças* (*Ibidem*). Há um repertório de poemas<sup>58</sup>, mas geralmente faz-se improvisado, onde além dos conselhos dados também se relatam problemas e sentimentos pessoais.

Com base nas anteriores descrições e nas definições de autores que analisaram as características rituais, mais do que uma dança ou um género musical (*Ibid.*), pode

---

<sup>58</sup> - Por exemplo, o poema “Batuku” de 1964 de Felisberto Vieira Lopes ou Kaoberdiano Dambara, sobre e para aquela prática que apresenta uma crítica ao sistema colonial. “ (...) Dúzias e Dúzias enterrados em campa rasa, [centenas e centenas mortos no desastre da Assistência, [milhares e milhares obrigados a trabalhar em S. Tomé, [queimados na lava do vulcão, [os corpos morrem mas a alma fica. [A alma é a força do batuku. [Resistindo à fome, [enfrentando os terramotos, [com saudades dos filhos longe, [o batuku, a nossa alma. [Sintam-no, meus filhos. [Quem nos ama, ama o batuku. [O batuku, a nossa alma!”. Gonçalves, s.d., [documento electrónico].

depreender-se que estas práticas têm uma forte componente ritual. Para Victor Turner o rito está ligado à acção simbólica e à liminaridade social (transitoriedade) anti-estrutural. Apesar dos pressupostos dicotómicos deste autor, sobre as diferenças entre contextos rituais não-ocidentais e contextos performativos teatrais ocidentais<sup>59</sup>, terem sido ultrapassados e criticados, outros mantêm-se heurísticos: “Arte, jogo, desporto, especulação e experimentação medram nos interstícios reflexivos entre as posições bem definidas e os domínios das estruturas sociais e sistemas culturais. (...) A dialéctica estrutura/ anti-estrutura é, na minha opinião, um universal cultural que não deve ser identificado com a relação entre cultura e natureza (...). Enquanto a ‘communitas’ é um relacionamento entre seres humanos plenamente racionais cuja emancipação temporária de normas socio-estruturais é assunto de escolha consciente, a liminaridade é muitas vezes, ela própria, um artefacto (ou ‘mentefacto’) de acção cultural. (...)” (Turner, 1974 [1969], p. 5-6) Mesmo que o rito lúdico descrito não assinale uma mudança de estatuto social dos intervenientes, apresenta uma transitoriedade entre a normatividade estabelecida e a inversão cíclica dos comportamentos, própria da dialéctica estrutura/ anti-estrutura. As fases referidas – comensalidade, *tchabeta* e *finacon* – também remetem para as etapas rituais (pré-liminar ou de saída, liminar ou de margem e pós-liminar ou de entrada).

Abordagens do ritual foram ainda propostas por outros antropólogos, designadamente, por Clifford Geertz (1973) que coloca a tónica nas acções com significado em termos processuais, e por Bell, (1992) que o considera um elemento específico de acções individuais e colectivas (Ap. Hughes-Freeland & Crain, 1998, p. 2). Actualmente, conceitos e ferramentas analíticas como o ritual e a *performance* são tidos como mais relevantes quando pensados enquanto *espaços de contestação e de identidade política, como arenas para a resistência, negociação e afirmação (Ibid.)*. Ao sublinhar-se a importância anti-estrutural daqueles fenómenos, atende-se agora à sua dimensão activa, o que permite aprofundar *temas como as acções individuais, a intencionalidade, a criatividade e os constrangimentos nas práticas sociais (Ibid., p. 3)*. Além da interacção entre indivíduos e sociedade se efectuar através da experiência vivida nos

---

<sup>59</sup> Analisados respectivamente através das categorias *liminar/ liminoide, onde a primeira é uma apresentação e a segunda uma representação* (Ap. Gilbert & Tompkins, 1996, p. 55).



rituais, aquele tipo de performance pode ser vista como uma acção intervencionista, fundamental para a estruturação individual e colectiva ao longo da história (Coppet, 1992, p. 4). Deste modo, foi usado como uma forma de resistência durante o período colonial e para preservar e ordenar a história em contextos pós-coloniais (Gilbert & Tompkins, *Ibidem*, p. 58). Na época colonial *o batuque foi frequentemente desaprovado pela Igreja católica, devido à sexualidade contida no estilo provocativo da dança. As autoridades reprimiram intermitentemente este género também pelas letras das canções, e as classes médias e de ‘assimilados’ tendiam a considerá-lo um estilo vulgar* (Lobban Jr., 1995, p. 75)<sup>60</sup>. Pelo último motivo, o padrasto de Alice não a deixava participar nos *batukus* e só em adulta pôde começar a integrá-los. Assim, a artista quando retrata o tema alude à origem africana partilhada e transmitida através destes momentos de libertação de controlos sociais, que permitem ao grupo feminino exprimir-se e libertar-se pela crítica social.

Na celebração litúrgica da figura 1.2. a ênfase é colocada na coesão social, cuja apologia e confirmação são possibilitadas pela participação das várias comunidades em presença<sup>61</sup>. Na performance vista como africana (fig. 1.3. e 1.4.) a tónica é posta nas divisões sociais entre: participantes/ não participantes e comportamentos desviantes/ normativos. Os dois tipos de temáticas correspondem a uma lógica plural e dialéctica de construção social da identidade da autora. Uma representa a possibilidade de congregação e integração da diferença (social, cultural e racial) através da religião católica. Ainda que, a identidade cabo-verdiana também seja afirmada com o recurso ao

<sup>60</sup> “The Portuguese authorities went so far as to ban the badius dancing in the batuko style, which was projected as “too African” and “too primitive”. (...) During the war of national liberation and after independence, the PAICV promoted and celebrated batuko to empower and legitimize the badius population; this was part of an effort to build new alliances and discard the colonialist and racist oppression of these people. (...) In the spirit of “re-Africanizing” Cape Verdeans, the PAICV promoted both the serious study of batuko through research on oral traditions and the recording of this music by popular modern musical groups (...)” (*Ibidem*, p. 75-76) *Badius* é um termo que designou os escravos libertados, fugidos ou seus descendentes que viviam nas regiões montanhosas da ilha de Santiago, onde podiam prosseguir uma agricultura auto-suficiente (*Ibid.*, p. 31). Actualmente é empregue para designar a população de Santiago, diferente e em oposição aos *sampadjudos* da ilha de S. Vicente. “Whereas Santiago is seen as the granary and the “African” stronghold of the archipelago, São Vicente is known for its (...) more European-like ambience.”(Batalha, *Ibid.*, p. 118).

<sup>61</sup> O conceito de comunidade é empregue com um sentido de unificação com base em valores culturais, mas implicando uma heterogeneidade social e de relacionamentos que impede o seu total fechamento ou isolamento. No referido *Inquérito* (N= 1.417), “*as práticas religiosas também funcionam como um bom elemento de coesão e de identificação. A maior parte dos inquiridos é praticante de uma religião e destes a quase totalidade são católicos.*” (Gomes, *Ibid.*, p. 167)

*elemento da religiosidade* católica, tido como um traço cultural distintivo, por este não ser exclusivo daquela população admite um ajustamento entre sociedades distintas. A outra remete para a unidade de grupos cabo-verdianos em torno de performances lúdicas, com vista a uma possível reacção e intervenção no sistema social. Mas, como os *batukus* que ocorrem em Portugal<sup>62</sup> são participados e compreendido por poucos portugueses, reforçam a tendência de isolamento dos cabo-verdianos<sup>63</sup>. Por isso, a artista representa a identidade cabo-verdiana tanto através de práticas consideradas africanas como da liturgia cristã. A própria arte, enquanto elemento que visa agir sobre audiências mais vastas, torna-se numa experimentação nos interstícios *reflexivos entre as posições bem definidas e os domínios das estruturas sociais e sistemas culturais* (Turner *Ibid.*). Logo, a produção artística ultrapassa a definição estilística. Para Alice a arte permite-lhe expressar múltiplas referências de identidade: portuguesas/ africanas; rituais e sociais, sem ter que optar em exclusivo por nenhuma, para agir sobre diferentes audiências.

### 1.3. Relações sociais na diáspora

Por dificuldades económicas e porque a família era numerosa (tinham, então, sete filhos), o marido e o filho adolescente mais velho de Alice migraram<sup>64</sup> para a periferia de Lisboa, em 1971. Primeiro ambos trabalharam na construção civil, depois o marido tornou-se segurança de uma empresa e conseguiu que os restantes familiares viessem, em 1977. Foram todos viver para uma casa clandestina, construída no Bairro da Pedreira

---

<sup>62</sup> Fazem-se *batukus* em associações recreativas de vários bairros da *Área Metropolitana de Lisboa*, entre os quais o bairro em que a artista reside actualmente, habitados por imigrantes cabo-verdianos, segundo os moradores (Gomes, *Ibid.*, p.168, 180, e 181). Há vários anos que Alice não participa nos *batukus* por motivos de contenção comportamental, derivada da sua condição de viúva, do falecimento de um dos seus filhos, e de problemas de saúde.

<sup>63</sup> Cito uma vez mais o *Inquérito* de 1998, por ser bastante exaustivo: “para todas as faixas etárias a maior parte dos indivíduos refere ter como amigos maioritariamente caboverdeanos, (...) sendo sintomático o fechamento, da eventual marginalização e da fraca diversificação das relações sociais com outros grupos, nomeadamente, com os portugueses.” (*Ibid.*, p.153)

<sup>64</sup> Na época, dado o estatuto colonial de Cabo Verde, estes migrantes eram considerados portugueses. (Gomes, *Ibid.*, p. 74). Com a legislação de 1975, com base no *ius sanguinis*, que distinguia o repatriamento das ex-colónias da imigração de estrangeiros da mesma origem, estes últimos perderam o direito à nacionalidade portuguesa. Foram porém consignadas algumas excepções baseadas no *ius solis*, como os naturais das ex-colónias que residissem há mais de cinco anos em Portugal, bem como, a mulher e descendentes, que podiam optar por nova nacionalidade, formalmente no prazo de dois anos a partir da data da independência (Pires, 2003, p. 127-128). A Alice e a sua família inserem-se neste último caso de excepção.

Um (freguesia de Paço de Arcos, concelho de Oeiras)<sup>65</sup>. Este bairro acabou por ser demolido no início dos anos 90 e os seus habitantes foram realojados em prédios de habitação social, construídos para o efeito. O agregado familiar de Alice, composto por onze pessoas (o casal, cinco filhas, dois filhos e dois netos), em 1992, foi realojado no bairro social do Alto da Loba na mesma freguesia. Desde esse ano, o seu grupo familiar sofreu uma progressiva diminuição, sendo que hoje a artista vive só. Os filhos criaram as próprias famílias em outros bairros na periferia de Lisboa. Devido ao falecimento do filho que tinha emigrado para o Luxemburgo e à falta de condições económicas da esposa dele, Alice ficou responsável pela educação de dois dos filhos que aqueles tinham tido. Estes netos, ainda menores, por apresentarem comportamentos de desvio social, acabaram por ser colocados em colégios de reinserção social, regressando a casa apenas nas férias e aos fins-de-semana. A redução do agregado familiar faz com que a autarquia pretenda mudá-la para um apartamento mais pequeno, apesar da sua resistência baseada na possibilidade de regresso ao lar dos descendentes, no que considera ser a mobilidade própria das *famílias africanas* alargadas. Assim, ela critica a política de alojamento municipal no que concerne à falta de privacidade inerente ao controle anual da composição e rendimento do agregado familiar, ou nas decisões sobre a distribuição de alojamento sem atenderem aos argumentos dos moradores. Porém, reconhece que a fiscalização das habitações sociais por parte dos serviços municipais, para efectuarem o cálculo da renda a pagar pelos inquilinos, se traduz na realização esporádica de obras de manutenção.

Ao longo da vida Alice trabalhou fora do núcleo doméstico. Em Portugal ela foi empregada doméstica e costureira em casas particulares, para complementar o salário do marido. Estas profissões são identificadas como mediadoras *entre subculturas distintas; a da classe popular e a da classe média* (Velho, 2001, p. 21). Em 1979, com 39 anos,

---

<sup>65</sup> De acordo com o estudo de 1994, cerca de metade da população imigrante ou de origem cabo-verdiana, habitava em 106 bairros pobres dos distritos de Lisboa e Setúbal. Estes bairros, onde foram incluídos desde os “bairros de barracas, bairros com edifícios degradados e bairros de habitação social”, localizavam-se sobretudo nos concelhos da Amadora e Oeiras, que simultaneamente tinham uma maior percentagem de população africana e cabo-verdiana. Tal distribuição denotava “uma estratégia de concentração sociocultural, com a formação de redes comunitárias de entreajuda e de defesa identitária, particularmente acentuada nos cabo-verdianos (...) o que faz com estes não sejam apenas um local de residência mas se transformem em verdadeiros bairros cabo-verdianos.” (Bastos & Bastos, *Ibid.*, p. 43 e 163)

ela teve a sua última filha, a única nascida em Portugal e com nacionalidade exclusivamente portuguesa até à maioridade, quando requereu também a cabo-verdiana<sup>66</sup>. As outras filhas adquiriram a nacionalidade portuguesa depois da maioridade<sup>67</sup>, mas não tiveram os mesmos direitos<sup>68</sup> de cidadania cabo-verdiana<sup>68</sup>. Como imigrantes não tiveram apoios para a entrada nas universidades portuguesas, através de bolsas ou de vagas supranumerárias destinadas aos estudantes originários dos PALOP. A filha mais nova, apesar de também querer fazer formação superior, como duas das suas irmãs mais velhas, protelando um possível casamento e descendência<sup>69</sup>, não conseguiu prosseguir os estudos. Alice não via vantagens em aquela manter apenas a nacionalidade portuguesa. Deste modo, ela oscila na afirmação da pertença nacional das filhas, consoante a avaliação pragmática dos benefícios sociais. Quando os esforços pessoais e familiares se revelam pouco frutíferos em termos da melhoria das condições socio-económicas, num determinado contexto nacional, ela é levada a optar pela dupla nacionalidade. Por outras palavras, a sua capacidade de *metamorfose* explica “...como as mudanças de contexto ou de domínio produzem situações que alteram (...) de modo bastante significativo não só as suas actividades no mundo prático, como a sua auto-representação.” (Velho & Kuschnir, 2001, p. 97) Quando confrontada com dificuldades

<sup>66</sup> *A questão formal da nacionalidade tem implicações sobre a identidade cultural, ainda que possa não ser um aspecto determinante da mesma.* “A vontade de obtenção de nacionalidade portuguesa não decorre de um processo de identificação com Portugal, i.e., do ‘sentir-se português’, nem tão pouco dos indivíduos terem nascido em Portugal, mas essencialmente de uma visão funcional da questão da nacionalidade, orientada segundo dois pólos distintos: o entendimento de que a posse da nacionalidade do país receptor facilita a inserção por um lado, e a ideia de que a nacionalidade portuguesa facilita a emigração para outro país.” Por isso, se a *nacionalidade real* de muitos daqueles imigrantes é já a portuguesa (do universo inquirido: 31,6% já a tem, 33,2% quer obtê-la, e 6,3% aguarda decisão), apenas 2% dos indivíduos se identificam com a ‘comunidade portuguesa’, todos os outros assumem a sua pertença identitária a Cabo verde, mesmo os que são portugueses (Gomes, *ibid.*, p. 204, 139-141).

<sup>67</sup> *A nova lei sobre a nacionalidade publicada em Outubro de 1981 resolve a tensão entre a solução para o problema da conservação ou perda da nacionalidade portuguesa, baseada no critério do ius sanguinis, e o enquadramento geral sobre a aquisição da nacionalidade, regida ainda pela lei de 1959, que privilegiava o critério do ius solis. Apenas se consideram portugueses os filhos de estrangeiros nascidos em Portugal se (i) os seus pais residissem habitualmente no país há pelo menos, seis anos, e (ii) declarassem querer ser portugueses, o que foi confirmado e reforçado na lei de 1994 ainda em vigor* (Pires, *Ibid.*, p. 128-129).

<sup>68</sup> *Até 1992 a legislação cabo-verdiana previa no art. 14º (entretanto revogado):* “Perde a nacionalidade cabo-verdiana aquele que voluntariamente adquira outra nacionalidade, salvo se se provar que a aquisição se verificou por razões de emigração.” (Gomes, *ibid.*, p. 235)

<sup>69</sup> Segundo os dados oficiais e o *Inquérito* de 1998 “O abandono e o insucesso escolar são problemas frequentes associados à população escolar cabo-verdiana (...)”, *ligadas a situações de carência socio-económica* (*ibid.*, p. 115-116 e 119). *Entre os imigrantes dos PALOP, são os que apresentam as taxas mais elevadas de desistência escolar, as mais baixas taxas de aprovação, e que abandonam muito mais o ensino obrigatório e secundário* (Bastos & Bastos, *ibid.*, p. 97).

de integração pessoal ou familiar, Alice desvalorizou as situações de relativo sucesso socio-profissional de alguns membros da sua família. Como se verá mais à frente, muitos dos filhos alcançaram um elevado grau de escolaridade e de integração profissional em Portugal, ou em outros contextos nacionais<sup>70</sup>. O mesmo se passa em relação ao seu percurso artístico que, embora paralelo à sua actividade laboral, como se viu, apresenta um conjunto de participações que comprova a aceitação no campo dos criadores de arte naif. Porém, a artista também revela admiração pelo esforço e entajuda dos filhos, com os que já trabalhavam a apoiarem financeiramente os que ainda estudavam. Ela própria procurou completar a sua formação, frequentando, ainda em Cabo Verde, em 1970, o curso de monitora escolar, e, em 1986, o de agentes de desenvolvimento local na delegação distrital de Lisboa da União das Instituições Particulares de Solidariedade Social. A sua idade associada aos problemas de saúde fizeram com que deixasse de trabalhar em meados dos anos 90, mas como nunca tinha efectuado descontos para a Segurança Social apenas auferiu o rendimento mínimo e de viuvez.

A urbanização onde a artista reside actualmente, projectada sob a responsabilidade do município de Oeiras, compõe-se de vários edifícios de três pisos (num total de 440 fogos), alguns com uma pequena zona ajardinada. Além dos arruamentos e dos estacionamento à superfície, existem alguns equipamentos de apoio social, nomeadamente, um jardim-de-infância, um infantário da Misericórdia de Oeiras e um centro comunitário<sup>71</sup> administrado pelo município. Porém, pela falta de locais para outros serviços (só existe um café-mercearia), exiguidade espacial da igreja instalada numa sala da Misericórdia de Oeiras, e do controle administrativo do centro comunitário, as redes de sociabilidade entre vizinhos não são muito intensas. Devido às condições anteriores, que pude constatar, e a conflitos de Alice com os funcionários do centro comunitário, é noutros bairros sociais e clandestinos que mantém uma rede de contactos,

---

<sup>70</sup> “No final de 1998, existiam registados 56% de [imigrantes cabo-verdianos] activos, concentrados, na sua grande maioria, nas profissões 7 a 9 da Classificação Nacional de Profissões (84,9%), com uma baixíssima taxa de patrões e trabalhadores por conta própria (1%). [quando comparados com os imigrantes de outros PALOP] (...) profissões industriais e os artesãos (Grupo 7), operadores industriais e de máquinas fixas, condutores e montadores (Grupo 8), e os trabalhadores não qualificados da agricultura, indústria, comércio e serviços (Grupo 9).” (Bastos & Bastos, *Ibid.*, p. 37 e 162)

<sup>71</sup> *Inaugurado em 12 de Março de 1999 e com uma capacidade para acolher em simultâneo 50 pessoas, com espaços polivalentes, como por exemplo: sala de estudo e de informática, sala de convívio, sala polivalente, gabinete de atendimento integrado, loja de artesanato, cozinha e bar. Oeiras Actual [revista electrónica], Março de 1999.*

apesar do difícil acesso pela insuficiência dos transportes públicos (carreiras com baixa cadência e bilhetes dispendiosos). Exceptua-se a sua participação em algumas actividades familiares, vicinais e religiosas na paróquia (catequese, missas, e terço quinzenal e semanal no período da Páscoa, feita à vez em casa de cada vizinha que queira participar, habitualmente as mais velhas). Na vida quotidiana ela conta com a ajuda dos filhos que vivem na área de Lisboa, em particular da filha enfermeira. Esta, apesar de residir na freguesia da Graça (Lisboa) e de ter um horário de trabalho irregular, por ser solteira e não ter filhos, acaba por passar longos períodos na casa da mãe. Alice relaciona-se bastante com a família da filha que reside e trabalha como cozinheira na creche do bairro do Alto da Loba. A artista mantém ainda relações esporádicas com os outros filhos, um dos quais é empresário de construção civil e o outro músico de um conjunto musical africano, com algum sucesso nacional e internacional. Irregularmente, ela é visitada pelas três filhas que residem no estrangeiro; duas em Inglaterra, uma das quais com nacionalidade britânica por casamento, e outra em Cabo Verde, onde trabalha no ministério dos Negócios Estrangeiros e é casada com um membro do governo daquele país. A filha mais nova de Alice que não conseguiu entrar no ensino superior, ajudada pela irmã que já ali residia, acabou por emigrar para Inglaterra, onde se profissionalizou e ainda vive<sup>72</sup>.

Os conflitos com a administração do centro comunitário foram desencadeados, em 1997, quando a artista apresentou um projecto para realizar um curso de formação de jovens costureiras, destinado a decorrer nas futuras instalações. O departamento de Assuntos Sociais e Culturais do município rejeitou a iniciativa, baseando-se no facto de ela não ter habilitações formais em corte e costura, e propôs-lhe que alugasse o espaço em troca de uma renda demasiado cara. No entanto, em 1993, quando Alice tinha dado um curso de costura gratuito, em colaboração com o Grupo das Mulheres Unidas<sup>73</sup>, para 50 adolescentes, numa das ruas do bairro, por falta de instalações, a câmara municipal organizou uma exposição com aqueles trabalhos como prova do trabalho desenvolvido

---

<sup>72</sup> Depreende-se que nas fases de desenvolvimento desta família, desde a chegada a Portugal em 1970 de dois elementos à actual fase onde existem vários núcleos domésticos consolidados, esta segue “ (...) a lógica de circulação migratória dos cabo-verdianos na Europa, (...) de reagrupamento familiar, (...) ou [de] acompanhar outros membros da família.” (Gomes, *Ibid.*, p. 40-41, 45)

<sup>73</sup> Grupo de mulheres imigrantes de Cabo Verde que residem no bairro do Alto da Loba e que procuram desenvolver actividades de lazer (*batuku*, danças e música), mas também de formação e desenvolvimento pessoal, mas que se reúnem na casa da participante mais velha.

entre aquela população. No entender da artista, as autarquias e certas instituições recorrem pontualmente a algumas pessoas e grupos de Cabo Verde, como símbolos de uma política de inclusão. Mas, como são apoios pontuais e selectivos acabam por não ser eficazes, se bem que, o centro comunitário seja dirigido para a formação pessoal e social, nas áreas da educação, lazer, cultura, emprego e saúde. Devido a estas tensões, actualmente, Alice colabora nas actividades daquele grupo de mulheres, mas prefere fazê-lo informalmente, não participando das entrevistas concedidas à comunicação social<sup>74</sup>.

Análoga restrição ao trabalho artístico e artesanal que a criadora fazia no bairro da Pedreira Um, em consequência do seu realojamento no apartamento, foi o ter tido que vender o forno de cerâmica com o qual cozia azulejos e demais peças de barro. Deste modo, os serviços municipais não permitiram que instalasse o referido equipamento na sua residência, visto não estar previsto que ali se desenvolvessem actividades de trabalho daquele tipo. Como não foi negociada nenhuma outra alternativa para a sua reutilização nos equipamentos sociais previstos, Alice cessou aquela técnica criativa.

Outro episódio, ilustrativo da pouca flexibilidade do poder municipal face às actividades da artista, ocorreu no planeamento do projecto de construção da igreja de Miraflores. Os residentes do bairro da Pedreira dos Húngaros<sup>75</sup> frequentavam uma capela, cujo mural, intitulado “História da Samaritana”, tinha sido pintado gratuitamente por Alice. Antes da sua demolição, em 2001, elementos da Câmara Municipal de Oeiras asseguraram à autora que a contactariam para que ela pudesse fotografá-lo, uma vez que não era possível conservá-lo intacto. O departamento municipal de Assuntos Sociais e Culturais, em 2003, apresentou-lhe a proposta de reprodução do referido mural na futura igreja de Miraflores. Apesar do mural já ter sido partido em três blocos, para que fosse possível retirá-lo, podia basear-se no que restava e nas fotografias que tinham tirado do mesmo. Porém, naquele projecto ela surgia como uma artista anónima, onde o seu nome não era referido, ainda que a descrição incluísse o nome do fotógrafo municipal. Além de que, consignavam uma verba para materiais de execução, mas não o pagamento do

---

<sup>74</sup> Exemplos: Pinto, Sandra, “Cores de África. Peças de arte únicas, produzidas por um grupo de mulheres africanas num quintal de um bairro social.”, *Visão Sete*, 17 de Junho de 2004, n.º 589, p. 3; S.a., “Recuperar tradições ancestrais”, *Roteiro da Câmara Municipal de Oeiras*, Abril de 2004, p. 15.

<sup>75</sup> *Bairro de barracas* [freguesia de Miraflores, concelho de Oeiras] *maioritariamente habitado por imigrantes cabo-verdianos, que constituíam 83% dos residentes* (Bastos & Bastos, *Ibid.*, p. 44).

seu trabalho que esperavam que fosse gratuito. Por se tratar agora de uma instituição pública que propunha a construção do templo e não da iniciativa cívica dos moradores, Alice não pôde aceitar, sentindo-se lesada e discriminada nas relações estabelecidas com a autarquia. Aqui podemos ver um exemplo de *mediação sociocultural negativa*, exercida hierarquicamente de baixo para cima, que deu lugar a conflitos e ao afastamento temporário dos intervenientes (Velho & Kuschnir, *Ibid.*, p. 314 e 320). Assim, a entidade política que executava o projecto público vendo-se como protagonista nas negociações estabelecidas com a artista, não teve em consideração a situação social, a identidade e os objectivos da mesma. Esta última, reagindo àquela política institucional, recusou colaborar para protagonizar uma última tentativa de mediação social de baixo para cima e renegociar os termos em que o projecto estava a ser elaborado, que não foram atendidos e provocaram a impossibilidade de cooperação de ambas as partes. A criadora foi prejudicada por não poder efectuar um trabalho, que ficaria exposto num local prestigiado e frequentado por muitos cabo-verdianos. Mas, a autarquia não realizou uma parte da proposta que lhe poderia permitir ter maior legitimidade e representatividade junto daquela população.

#### **1.4. Produção cultural de memórias**

Apesar de só ter voltado ao seu país natal em 1994 e em 1998, respectivamente, para as exposições no Centro Cultural Português (Praia), no Centro Cultural de S. Vicente e para a preparação do pavilhão de Cabo Verde na Expo'98, Alice manteve relações e contactos com familiares, amigos e conhecidos. Sempre procurou pintar e divulgar a cultura de Cabo Verde, ainda que as práticas artísticas se tenham intensificado quando diminuiu e, por fim, cessou as actividades laborais. Actualmente, ela assume como imprescindível deixar como legado às gerações futuras a cultura tradicional e a história cabo-verdianas. Deste modo, pensa sobretudo nos jovens e nas crianças, como os seus netos e bisneto, que nasceram e cresceram em Portugal e desconhecem o país de origem dos seus pais. Porque a oralidade tem caracterizado a cultura de Cabo Verde e o



crioulo a língua nacional<sup>76</sup>, Alice sente necessidade de transmitir as suas experiências e conhecimentos, como testemunhos, sob a forma de pinturas, artesanato, banda desenhada, cursos de costura, e por fim editando um livro em português e em crioulo<sup>77</sup>. É desta última obra que reproduzo um excerto da apresentação, que nas palavras da autora expressam melhor as suas intenções.

*“Desde muito jovem sempre me interessei pelo saber dos mais idosos, pelo saber transmitido quotidianamente pelos nossos bisavós, avós e pais. Recordo-me de passar horas a escutar (pápá-Romã, pápá-Kulau) histórias, lendas, contos, adivinhos, e hábitos, alguns já em desuso na minha infância e juventude. Através destas mensagens pude perceber melhor a nossa cultura, compreender e acompanhar a evolução de alguns aspectos/ costumes. (...) Julgo que a identidade de um indivíduo tem que ser cimentada no conhecimento das suas raízes. Com este objectivo e de modo a dar um pequeno contributo às crianças e jovens cabo-verdianas ou de origem cabo-verdiana, que não tiveram a mesma sorte que eu no contacto directo com muitas das testemunhas vivas deste passado (por vezes tão recente). Compilei o “Retalhos de uma Cultura «Tchápa-Tchápa»”. (...) (Fernandes, *Ibid.*, p. 17)*

Os textos acompanhados de ilustrações são classificados no livro como: *pequenas histórias do quotidiano da ilha de Santiago, poemas de autoria, contos tradicionais de memória e recolhas de memória*. As últimas são compostas por “alguns dos remédios usados pelas nossas avós e pelas nossas mães, feitos com produtos naturais: ervas, frutas, hortaliças, mel, água do mar, e alguns óleos. Experiências de pessoas que não sabiam ler, mas que ajudavam muito.” (*Ibid.*, p. 19, 78-79)

No que respeita à produção artesanal Alice dedicou-se a várias técnicas como: azulejaria, cerâmica, sisal e costura (bonecas de pano com trajes de Cabo Verde, colchas de retalhos ou *tchápa-tchápa*, etc.). A última expressão em crioulo de Cabo Verde é usada como metáfora no título do seu livro, para assinalar a reconstituição cultural feita a partir de memórias fragmentadas, mas que não deixa de apresentar uma unidade coerente. O mesmo se pode observar na identidade multifacetada da criadora que,

<sup>76</sup> Só depois da independência do país os linguistas começaram a propor tratados sobre as regras da escrita do “Krioulo”, havendo várias posições entre os que seguem a forma fonética, os que optam por um formalismo mais elaborado, ou ainda aqueles que assinalam a importância dos regionalismos. Recentemente foi editado um dicionário que a própria artista me deu a conhecer (Mendes et al., 2002).

<sup>77</sup> Os valores identificadores e factores de coesão da identidade cabo-verdiana são essencialmente: a língua, a música, a dança e a gastronomia (Gomes, *Ibid.*, p. 43 e 168).

apresenta uma auto-identificação congruente, embora combine diferentes referências culturais. Assim, na obra editada (2002), em paralelo ao seu nome oficial português, figura o *nome de casa* ou *nominho*, Djibíla, em crioulo (de tratamento familiar e informal), fenómeno de dupla identificação frequente em Cabo Verde.

A artista efectuou ainda várias esculturas de dimensões reduzidas (com menos de 50cm de altura) em gesso e pedra-pomes comprada em Portugal, mas semelhante à de Cabo Verde (*itongue*). Alguns destes trabalhos, entre o final dos anos 90 e 2001, foram expostos para venda na loja da Associação de Artesãos da Região de Lisboa, da qual ela é sócia, na Junta de Freguesia de Carnaxide, e no Espaço Oikos (Lisboa). A autora considera este tipo de objectos como artesanato típico, dos quais faz várias cópias, com menor valor comercial e para funções utilitárias e/ ou decorativas. No entanto, defende a originalidade destas criações, preocupando-se em assiná-las para distingui-las das réplicas feitas por outros artesãos em Cabo Verde ou imigrados. Assim, as bonecas de pano exibem particularidades e adaptações pessoais para o mercado de artesanato a que se destinam, nomeadamente, já não serem de vestir, como quando eram usadas como brinquedos pelas crianças, susterem-se em pé e terem uma etiqueta de denominação da sua autoria: *Nha Mudjér* (Sua Mulher).



**Figura 1.5.** Maria Alice Fernandes: duas bonecas de tecido *Nha Mudjér*; uma boneca em gesso pintado e envernizado que representa África; e uma Roda de Batuku em barro pintado



**Figura 1.6.** Maria Alice Fernandes: busto de mulher cabo-verdiana, em pedra-pomes pintada e envernizada, com cesto de verga

Em vários contextos africanos a costura e a cerâmica são actividades femininas<sup>78</sup>, sendo que as esculturas em gesso ou pedra-pomes, pelo material leve e fácil de moldar, se aproximam das de barro. A arte e o artesanato, à semelhança da história oral e escrita, revelam como Alice relaciona vários elementos culturais para um público cabo-verdiano em Portugal e da região de Lisboa, mas também de outras origens (portugueses, guineenses, etc.). Deste modo, através dos eventos culturais em que ela participa procura que os seus trabalhos produzam significados que sejam partilhados. As criações plásticas e a escrita fazem com que possa comunicar com um público vasto, que ultrapassa a esfera da cultura cabo-verdiana em Portugal. O consumo das suas produções artísticas é heterogéneo, consoante se tratem de exposições em instituições (escolas, galerias, paróquias, museus, etc.), da distribuição do seu livro (bibliotecas, escolas e associações), ou de meios de comunicação social (jornais, revistas, etc.). Enquanto mediadora de experiências humanas a artista pode construir vias para a renegociação das identidades (nacionais, geracionais, pessoais, etc.), mesmo que não altere as relações sociais e nem

---

<sup>78</sup> Se bem que a costura para fins comerciais seja frequentemente executada por homens, “In many parts of Africa, there is a clear separation of female and male creative and artistic expressions. For example potters are usually women and metal smiths are often men.” (Muteshi, 2003, p. 46)

sempre seja reconhecida pelas instituições políticas e administrativas cabo-verdianas e portuguesas. A sua colaboração nesta investigação foi motivada pelo reconhecimento criativo, mas também consolidámos uma relação de amizade e de cooperação. Alice alegou que nos seus esforços de cooperação com entidades e outros artistas foi, por vezes, lesada no que respeita aos direitos de autora. Assim, menciona trabalhos de ilustração feitos para associações, autarquias e escritores, que reproduziram algumas das suas obras (em postais, livros, etc.) sem nenhuma compensação monetária. Em outras colaborações recebeu um pagamento diminuto pelo seu trabalho e para abdicar dos direitos de autor. Por exemplo, em 1992, efectuou para a câmara municipal da Amadora, a ilustração de uma série de cartas de jogar. Este jogo, “Que Sabemos Nós?”, foi distribuído por crianças e jovens como forma de informação e de prevenção contra a SIDA. Outras colaborações, tidas como menos lesivas, permitem-lhe continuar a manter relações com algumas entidades associativas e autárquicas.

As transformações a que todas as culturas estão sujeitas esbatem a delimitação entre elementos endógenos e exógenos. A repetição de memórias como características de determinado contexto cultural, como no caso das obras produzidas por esta artista, visam ajudar a manter identificações culturais. Mas, o esquecimento de memórias negativas também contribui para formar a sua identidade na diáspora. A alusão a África como espaço unificado e de identificação é, não só ‘imaginada’, como mais problemática no caso do arquipélago de Cabo Verde. Por não se situar no continente africano e ter sido um país historicamente formado por um processo de povoamento resultante da colonização e da escravatura, que fez associar populações de várias regiões da África Ocidental e de Portugal, os elementos culturais foram-se também imbricando e originando novas especificidades.

Através da exposição e da distribuição dos seus trabalhos plásticos e literários, Alice obtém visibilidade pública, o que lhe possibilita continuar a estabelecer interações sociais. Interações sociais que são uma via de mediação sociocultural entre Cabo Verde e Portugal. Ou seja, a sua produção artística integra-se num campo de confronto, mas também de colaboração, o que lhe permite a afirmação de uma identidade plural. No

entanto, este interculturalismo<sup>79</sup> quase nunca se deu ou ocorre de forma equitativa, entre os referidos contextos, sendo a cultura cabo-verdiana secundarizada no panorama das instituições, eventos, meios de comunicação e artísticos portugueses. Algumas excepções a este cenário deram-se no domínio da literatura e da música, tanto na época colonial<sup>80</sup>, como depois da independência, primeiro sujeitas a uma aceitação internacional. A título de exemplo, refiro o caso de Cesária Évora que, nos anos 80, foi “descoberta” e conhecida através de editoras e espectáculos em França e só posteriormente ganhou notoriedade em Portugal. Na corrente literária Claridade<sup>81</sup> as ligações com a literatura brasileira foram também importantes para a sua institucionalização<sup>82</sup>. Só ultimamente se tem vindo a verificar um maior interesse, por parte de instituições expositivas, pelas artes plásticas de África e de Cabo Verde<sup>83</sup>. Este desconhecimento artístico, em parte, deve-se à condição periférica das artes visuais portuguesas, o que se repercute na falta de iniciativas, individuais e colectivas, que passem pela aceitação do ‘diferente’, a não ser por mimetismo face a domínios culturais tidos como centrais. A condição periférica, quando percebida pelos próprios sujeitos, pode ser geradora de *um sentimento colectivo de privação relativa e intergrupala, conducente à discriminação racial e cultural*<sup>84</sup>. Assim como, a herança cultural, marcada pelo colonialismo e pela independência nacional, influenciou a vida e a obra da artista, também é um dos factores que faz com que na sociedade portuguesa os imigrantes cabo-verdianos e os seus descendentes ocupem uma posição desfavorecida. Se em contexto colonial poucos cabo-verdianos tinham acesso à formação e educação

---

<sup>79</sup> “(...) the issue of interculturalism, the mutual impact and result of the unparalleled mixing process is a classically turbulent system – perhaps the most complex of all turbulent systems, its larger social movements echoed on a diminishing hierarchy of scales down to the cultural translation problems that beset an individual as he or she invents a viable self.” (Turner, in Marranca & Dasgupta (eds.), 1991, p. 257)

<sup>80</sup> *As tradições musicais constituíram a área principal em que a africanidade era tolerada durante a escravatura e o colonialismo* (Lobban Jr., *Ibid.*, p. 75).

<sup>81</sup> Movimento moderno com expressão na revista com o mesmo nome, cujo primeiro número foi editado em 1936 na cidade do Mindelo (ilha de S. Vicente), por fundadores como Manuel Lopes, Baltasar Lopes da Silva e Jorge Barbosa, que escreviam em português e em crioulo.

<sup>82</sup> Com o Realismo Nordeste brasileiro a influenciar os autores cabo-verdianos, alguns dos quais (Ferreira, (1962) 1980; Lopes, (1956) s.d.), a partir de meados dos anos 70, foram editados no Brasil.

<sup>83</sup> É de referir, pela sua importância cultural e institucional, a exposição, em 2004, denominada: “Mais a Sul. Obras de Artistas de África na Colecção da Caixa Geral de Depósitos” (Ribeiro, 2004).

<sup>84</sup> Constatou-se esta mesma tendência em estudos da área da psicologia social sobre as atitudes individuais relativas às diferentes formas de racismo no contexto português e em outros países da Europa ocidental. (Cf. Vala, 1999, p. 17 e 52).

formais, depois da independência, ao continuarem a ser vistos como uma força de trabalho pouco qualificada, a sua mobilidade social ascendente é *a priori* dificultada. Isto apesar desta população imigrante ter *uma taxa de analfabetismo inferior à da população portuguesa (derivando o facto de ser uma população mais jovem)* e de existir uma *percentagem significativa de estudantes imigrantes, i.e., que vieram para Portugal para prosseguirem os estudos a nível superior* (Gomes *Ibid.*, p. 220). Não obstante o esforço pessoal e familiar das gerações mais novas, que, como se viu no caso dos filhos da artista, na realidade e conscientemente romperam, nas palavras de Alice, com *o ciclo da dominação*, ainda têm uma imagem estigmatizada em muitos sectores da sociedade portuguesa. Estes factos contrariam a suposta facilidade portuguesa nos relacionamentos raciais e sociais, patente na “*teoria luso-tropicalista*” mantida como ideologia política, legitimadora de uma discriminação subtil e não assumida como tal (Alexandre, 1999, p. 143-144).

Como se explicitará de seguida a propósito do bairro da Cova da Moura (Damaia, concelho da Amadora) que continua a ser um exemplo, escolhido pelos órgãos de comunicação social, de violência e de marginalidade, a estigmatização dificulta a interacção e a ascensão sociais (Goffman, 1974, p. 106; Goffman, 1975, p. 14-15). Por outro lado, a identidade tida como africana e associada a bairros-gueto permite que certos grupos de jovens moradores tenham *um sentimento de poder* reactivo à sua desintegração (territorial e social) na sociedade portuguesa (Batalha, *Ibid.*, p. 223). Ainda que, actualmente surjam novas perspectivas sobre aquele bairro clandestino<sup>85</sup>, estas são ainda vozes dissonantes e muito ocasionais nos media, incluídas em parte por pressão dos próprios moradores e mediadores.

No panorama da educação das artes plásticas em Cabo Verde não existiram escolas de arte, sendo as referências de pintores da época colonial esparsas e, tal como hoje, maioritariamente autodidactas. Actualmente, a *aprendizagem formal é igualmente efectuada no estrangeiro (Portugal, Suíça, Alemanha, Holanda)* (Ribeiro, 2004, p. 9). As artes plásticas estiveram sempre, mesmo depois da independência, muito ligadas ao artesanato, como forma de procura de uma identidade ligada a África (*Ibid.*, p. 9-10).

---

<sup>85</sup> Como o projecto desenvolvido pela Associação Cultural Moinho da Juventude a partir de 2004, que aposta em apresentar “o lado positivo” daquela realidade urbana, ou que usa recursos na *Internet* para divulgar as suas acções. S.a., 2006, “Associação Cultural Moinho da Juventude”, [documento electrónico].

Deste modo, a artista considerada também atesta este mesmo autodidactismo, que em Portugal encontrou forma de ter visibilidade expositiva, através da sua integração no estilo naif e no artesanato, bem como, nas instituições que os procuram promover. A arte contemporânea continua, mesmo quando receptiva a artistas africanos, a seguir parâmetros selectivos e avaliativos baseados numa história de arte eurocêntrica, nomeadamente, na capacidade daqueles artistas *produzirem arte com traços formais que possam ser reconhecidos pelos ocidentais* (*Ibid.*, p. 7). Logo, mantém-se uma hierarquização com base em referências do modernismo e do pós-modernismo, que exclui ou secundariza a estética de criadores como Alice. Ainda que algumas das instituições dominantes procurem atenuar o etnocentrismo, recorrendo a expressões menos reificantes ou essencialistas como “artistas de África”, em vez de artistas africanos, são ainda os parâmetros de especialistas ocidentais que imperam na valorização e visibilidade artísticas (*Ibid.*, p. 8). Por agora, resta aos criadores arredados da arte contemporânea integrarem-se em esferas artísticas subsidiárias e/ ou alternativas, como o estilo naif, o artesanato, ou a arte africana<sup>86</sup>. Só assim, podem manter a produção, ainda que as rupturas estéticas e conceptuais estejam à partida mais condicionadas. No entanto, os significados e as acções suscitadas por estas criações vão mais além das categorizações estilísticas, institucionais ou evocadas pelos próprios artistas.

### **1.5. “Minha aldeia é todo o Mundo”**

Entre Abril e Maio de 2002 desloquei-me duas vezes com a Alice à Associação Cultural Moinho da Juventude (agrupamento de moradores imigrantes de várias origens africanas), para que ali deixasse à venda exemplares do seu livro. A associação está integrada no bairro da Cova da Moura, habitado por imigrantes de origem africana, sobretudo, de Cabo Verde (da ilha de Santiago)<sup>87</sup>. É de sublinhar que aquela obra foi

---

<sup>86</sup> Esta última vista pelos especialistas de arte portugueses como expressão exótica de “tradições” imutáveis e próxima da natureza, ainda que com um mercado e consumo consideráveis (Ribeiro, *Ibid.*, p. 6-8).

<sup>87</sup> Cerca de 74% dos residentes são cabo-verdianos, e os restantes: angolanos (15,1%), santomenses (6,3%), guineenses (2,8%), brasileiros, portugueses e do leste da Europa (Cf. Rodrigues, 1989) e (Bastos & Bastos, *Ibid.*, p. 44, 52, 61, 69).

editada pela câmara municipal de Oeiras, apesar dos diferendos referidos anteriormente. Foram publicados 2000 exemplares, tendo sido cedidos 500 à autora cuja venda se destinava à remuneração do seu trabalho. Terá sido um dos casos de apoio efectivo à criatividade, que tornou tangível uma nova fase de colaborações institucionais com aquela autarquia, possibilitada, em parte, pelo permanente envolvimento da artista com instituições religiosas e pelos contactos pessoais que estabelece<sup>88</sup>. A obra foi também noticiada num jornal de Cabo Verde (S.a., 2002), além de, nesse mesmo ano, Alice ter exposto a sua pintura na paróquia de Paço de Arcos, com o apoio do município.

Uma dúzia de livros foi deixada à funcionária da secretaria daquela associação, e, posteriormente, paga pelo presidente da direcção. Nesse mesmo dia, duas educadoras de infância da instituição, que conhecem pessoalmente a autora, adquiriram dois exemplares para usarem como material didáctico. Uma delas, também cabo-verdiana, afirmou conhecer outras pessoas interessadas em comprar a obra, nomeadamente, uma vizinha vendedora de peixe guineense. Assim, ela acabou por ficar com seis exemplares cujo lucro das vendas devolveu depois. Como se percebe, é através de uma rede de sociabilidade que esta artista faz a divulgação da sua obra. Rede que envolve estruturas associativas de bairros ou de populações imigrantes originários dos PALOP, maioritariamente de Cabo Verde, além das instituições religiosas, autárquicas, ou as que apoiam a pintura naif e o artesanato. Estes contactos contribuem para que ela possa transitar e fazer a mediação entre domínios sociais distintos, enquanto *tentativas conscientes de organização das condutas pessoais para atingir fins determinados* (Velho, 1994, p. 40). Os seus objectivos vão desde a confirmação do estatuto social e artístico, passando pela comercialização e remuneração do trabalho, até ao perpetuar da cultura de Cabo Verde, expressa também nas experiências em contexto de diáspora.

Quem entra no bairro da Cova da Moura pode observar, em certas ruas e ocasiões, a marginalidade de bandos juvenis e de toxicodependentes que as intervenções da polícia procuram controlar. Mas, como constatei, uma das situações que faz aumentar a performance de cenas de violência é a presença de jornalistas televisivos, que as

---

<sup>88</sup> Os textos de apresentação do livro são assinados: pelo presidente da Câmara Municipal de Oeiras, Isaltino Morais, pelo embaixador de Cabo Verde em Portugal, João Higinio, pelo director da galeria de arte do Casino Estoril, N. Lima de Carvalho, pelo membro internacional de críticos de arte, Edgardo Xavier, e pelo contador e histórias e amigo de infância de Alice, Horácio Santos.



seleccionam com recorrência em notícia, reforçando a imagem violenta do bairro disseminada na opinião pública portuguesa. Resultado da autoconstrução dos moradores, sem plano de urbanização, o bairro apresenta um emaranhado de ruas estreitas, algumas em terra batida, com construções justapostas permanentes (em alvenaria), de estilos variados e muitas com mais de um piso. Apesar da urbanização espontânea estar integrada na cidade da Amadora e no concelho urbano com uma das mais altas taxas de ocupação existentes no país, podem igualmente ver-se cenas que lembram o interior rural de Cabo Verde. Por exemplo, uma mulher à porta de casa a pilar o milho, com o marido *badiu* sentado ao lado, como me comentou Alice, que, logo encetou com eles uma conversa em crioulo, circunstancial de apresentações mútuas.

É de mencionar que este bairro ao ser associado a um contexto socialmente estigmatizado dificultou a investigação. Muitas pessoas não querem ser fotografadas ou entrevistadas, nem deixam que as crianças o sejam, pois é frequente que os jornalistas as exponham em notícias sobre criminalidade a que não querem ser associadas. Como frisaram os informantes, além daqueles grupos e actividades marginais, os residentes têm ocupações profissionais legais e levam vida honesta<sup>89</sup>.

A propósito da violência<sup>90</sup>, Alice disse estar habituada a ela por ter *trabalhado como catequista na igreja do bairro da Pedreira dos Húngaros*. Segundo a mesma, é um factor que contribui para uma má conotação dos cabo-verdianos, que por vezes hesitam em afirmar a sua nacionalidade ou origem. Esta declaração parece ir contra a forte identificação com Cabo Verde notada nas práticas e nos discursos daqueles imigrantes e dos seus descendentes. Não obstante, a aparente contradição pode explicar-se no facto da construção da identidade depender dos grupos e das situações sociais em que esta ocorre. Assim, Alice acrescentou que pensa que os cabo-verdianos não devem envergonhar-se, uma vez que aquele país tem igualmente coisas e pessoas boas que não podem ser

---

<sup>89</sup> Segundo informações de membros da referida associação, que também constam em *site* na Internet, o bairro conta com cerca de 6000 habitantes, 60% de várias origens africanas, sendo que 44,5% dos homens em idade activa trabalha na construção civil, e as mulheres no serviço doméstico, limpeza, restaurantes e venda de peixe. S.a., 2006 e 2006a, [documentos electrónicos].

<sup>90</sup> A imagem de violência associada aos cabo-verdianos, em particular da ilha de Santiago, na sociedade portuguesa data do início de 1970, aquando do maior afluxo migratório daqueles. Esta *reputação foi denominada “estigma da faca”, pelo escritor João Lopes Filho, e é considerada um mito criado pelos meios de comunicação social para a maioria dos brancos que não têm contacto com cabo-verdianos* (Batalha, *Ibid.*, p.142).

esquecidas. Além de que, Cabo Verde lhe parece ser um dos países africanos mais seguros e com pouca criminalidade, em parte por ser um arquipélago. Este argumento foi por si reforçado com a alusão ao controlo social que era exercido nas *tabancas* (povoações) de Cabo Verde, onde viveu quando era criança, e que define como “*grupos de negros a imitarem a maneira de viver dos brancos e colonizadores*” (Conversa em 14/02/2002). Segundo a mesma, nas tabancas existia uma organização social com responsáveis hierárquicos que faziam aplicar sanções aos desviantes da moral vigente. Por exemplo, se uma rapariga ou mulher fosse apanhada a namorar era fechada num pequeno recinto delimitado por silvas, onde permaneciam uns dias de castigo, além de ser sujeita a comentários públicos. Outros comportamentos igualmente objecto de sanção eram os roubos ou as agressões. O vestuário garrido adoptado era outra das influências dos brancos nas tabancas. As mulheres usavam lenços de tipo minhoto, cujo tecido era importado aos rolos e costurado localmente. A associação entre negros e brancos foi prosseguida nos seus comentários sobre o facto dos últimos, na época colonial, terem várias mulheres negras com as quais constituíram descendência. Ela própria é neta (pai da mãe) de um português que tinha lojas na ilha de Santiago e mantinha relações poligínicas (informais) com mulheres negras, entre estas a sua avó.

Uma vez mais se denota, que, a artista recorre à afirmação de identidades (ontologicamente) cruzadas para efectuar uma ponte entre elas e criar um espaço liminar, onde através da criatividade procura obter destaque social, como mediadora cultural entre várias gerações e populações. No entanto, porque é uma arena social pouco valorizada pelos diferentes grupos sociais e porque se baseia em relações interpessoais, nem sempre se presta à visibilidade e à integração sociais. Como a própria concedeu, vive em Portugal há 30 anos e, apesar dos esforços pessoais, não conseguiu ser integrada como formadora ou mediadora remunerada, no centro comunitário do bairro em que reside, onde a maioria dos funcionários contratados nem sequer pertence às comunidades de imigrantes. Deste modo, devido à sua própria situação social e identitária liminar acabou por se desenquadrar da realidade do seu país natal, sem todavia alcançar inclusão no país de residência, ao nível da sua situação social e profissional (Conversa em 08/04/2003).

Nesse mesmo mês de Abril de 2002, Alice tinha ido com uma das filhas à mencionada associação, aquando da visita do presidente de Cabo Verde, familiarmente tratado por Pedro Pires. Naquele dia a sede associativa estava repleta de pessoas que participavam nas actividades (danças de grupo de raparigas, discursos políticos, etc.) e a artista conseguiu dar um exemplar do seu livro ao presidente cabo-verdiano. O presidente da autarquia também marcou presença para afirmar no seu discurso que não poderia impedir a destruição daquele bairro, visto ter sido uma decisão governamental. Esta deliberação de demolição indignava moradores e frequentadores, que como Alice, pensam que apesar dos problemas que o bairro exhibe tem casas em alvenaria bem construídas, que representam o esforço e o empenho de muitos imigrantes. Por exemplo, destacam a associação que nasceu e cresceu no início dos anos 80, tendo sido oficializada em 1987, e tem por sede um edifício onde são prestados serviços à população. Ali funciona um núcleo de apoio aos moradores, com acções nas áreas: sociocultural, profissional, saúde, higiene, e educação, destinadas a grupos de toxicodependentes, a mães solteiras, a adultos, a crianças e a jovens (venda de livros e jornais de Cabo Verde, biblioteca juvenil, centro de documentação, creche e escola primária, alfabetização de adultos, ocupação dos tempos livres para jovens, desporto). Não obstante os problemas estruturais deste tipo de bairro, há lugar para uma maior iniciativa e organização de actividades socioculturais por parte dos moradores. Contrariamente, nos bairros de habitação social a estruturação prévia e o controle por parte de entidades administrativas, quando desarticuladas face aos hábitos dos habitantes, diminuem o engajamento dos últimos<sup>91</sup>.

As relações entre aquela comunidade imigrante e os representantes políticos de ambos os contextos nacionais ficam patentes nas ocasiões celebrativas. Na medida em que, a maioria da população residente e frequentadora do bairro se enquadra administrativa e politicamente no contexto português, mas também no de Cabo Verde, verificam-se tentativas concertadas para a sua integração. Através da associação com mais expressão no bairro e na presença do governante cabo-verdiano, a autarquia local pretendeu evitar e minimizar possíveis conflitos que advenham de contestações às

---

<sup>91</sup> Várias associações voluntárias (de moradores e culturais) foram extintas com o desaparecimento dos bairros clandestinos (Gomes, *ibid.*, p. 190-1991), sem que tivesse havido uma transferência ou total substituição das mesmas nos novos bairros de realojamento.

políticas de realojamento. A representatividade do chefe de estado cabo-verdiano saiu reforçada junto de concidadãos ou daqueles com dupla nacionalidade<sup>92</sup>, ao defender os seus interesses perante o município local. Aqueles imigrantes ainda enviam importantes remessas de dinheiro para aquele país, além de exercerem influência junto dos seus conterrâneos e familiares.

A fachada da entrada da sede associativa apresentava um grande mural, pintado por dois jovens do bairro, um dos quais falecido vítima da toxicod dependência. Reproduzo-o (fig. 1.7. e 1.8.) enquanto expressão de cultura material que é condensadora e catalizadora de acções colectivas, com implicações nas relações sociais de moradores e visitantes, logo também de Alice<sup>93</sup>.



**Figura 1.7.** Graffiti na fachada da sede da Associação Moinho da Juventude

<sup>92</sup> A questão da dupla nacionalidade é problemática quanto à sua quantificação e importância, pois poucos indivíduos afirmam ter este estatuto, mas na realidade é provável que sejam em maior número (Gomes, *Ibid.*, p. 78). Como vimos na família de Alice, incluindo ela própria, a maioria dos seus filhos têm dupla nacionalidade.

<sup>93</sup> A página de entrada no site da Internet daquela associação exibe uma fotografia do mesmo mural.



**Figura 1.8.** Pormenor do mural, verso de António Gedeão

Este é outro exemplo criativo do cruzamento das referências daqueles criadores, assim como, do público a que se destina o mural (visitantes da associação e moradores). Como se percebe pelas fotografias, esta obra apresenta os auto-retratos dos dois autores, sob a forma de duas faces que enquadram dois versos de escritores portugueses. Deste modo, os jovens identificam-se através das imagens faciais, que atestam africanidade, mediados por elementos da cultura literária portuguesa, que expressam máximas nas quais se reconhecem. O primeiro verso, com mais destaque, é de António Gedeão e deixa explícita a importância da pertença a uma comunidade local restrita (“aldeia”), vista como “*todo o Mundo*”. O poema, usado como analogia da integração dos artistas e moradores no bairro, remete para a proximidade entre os habitantes e para o sentimento de pertença àquela realidade urbana, com vivências próximas das de Cabo Verde. Porque os residentes se identificam com aqueles territórios (bairro e Cabo Verde) sentem que se confundem “*com gente de todo o mundo, que a todo o mundo pertence.*” O segundo verso de Fernando Pessoa expõe a problemática da arte e da criatividade, vistas como fruto da vontade divina e da capacidade imaginativa de todos os seres humanos; “*Deus quer, o Homem sonha, A obra nasce.*” A escola criada pela associação constituiu o meio de divulgação e de apropriação dos poemas citados. A pertença a um espaço localizado, com interrelacionamentos pessoais intensos, e a criatividade artística vista como universal, são meios fundamentais para aquela população, tal como para Alice, agirem sobre a sociedade portuguesa.

Mediante a análise de obras de pintura, produções artesanais e excertos do livro editado, bem como, das relações sociais que a artista estabelece em contexto de diáspora, vivido em Portugal, ficaram patentes as razões que a levam a agir e a transmitir certos valores culturais. Como foi explicitado, o colonialismo, a emigração e a emancipação nacional de Cabo Verde tiveram repercussões no seu percurso pessoal e familiar. Num contexto de transformações políticas e sociais, que acompanharam aqueles processos históricos, foi pelas relações sociais geradas e derivadas da sua criatividade plástica e literária que estruturou a sua biografia. Como projecto de vida implicou a manutenção de valores partilhados por imigrantes ou populações com origens em Cabo Verde, com os quais reagem às relações desiguais mantidas com grupos sociais e valores da sociedade portuguesa. A sociedade de origem, indirectamente analisada, é ela também hierarquizada, o que se manifesta nas políticas de emigração e nos grupos que emigram<sup>94</sup>. Mas, não cabe aqui o desenvolvimento desta questão, que escapa ao tema abordado.



**Figura 1.9.** Alice Fernandes (à esquerda) com a ex-presidente da Associação Caboverdeana (Lisboa), à saída do XXIII Salão Nacional de Arte Naif (2002), no Casino Estoril (fotografia de minha autoria).

<sup>94</sup> “Many of the bourgeoisie people left the islands after de independence, in 1975.” (Batalha, *Ibid.*, p. 67)

## CAPÍTULO 2

### AUTODIDACTISMO: JOÃO BAPTISTA LIMA

#### 2.1. O artista, a escola e a antropóloga

Conheci João Baptista Lima, originário de Cabo Verde, em 1999, na Escola 1,2,3 Sophia de Mello Breyner, na localidade da Outurela, freguesia de Carnaxide, onde o meu ex-marido leccionava. Desde o ano de 1993, João Lima<sup>95</sup>, é auxiliar educativo efectivo naquela escola, desempenhando as funções de porteiro e de supervisor do pavilhão desportivo. Por decisão do conselho directivo, foi-lhe cedida temporariamente uma sala que pôde usar como atelier artístico para, em 2000, organizar uma exposição individual de pintura. A escola constitui uma das instituições em que se integra que lhe permitiu conciliar a vida profissional e familiar, com as actividades de artista autodidacta. Os seus filhos frequentaram aquele mesmo estabelecimento escolar. Paralelamente, às actividades laborais e artísticas, João Lima desempenha um papel informal de mediador social escolar. Por falar crioulo, ser vizinho e conterrâneo de muitas das famílias dos alunos, procura ter uma função de intermediário entre aquelas e o corpo docente. Mediação social que, como iremos ver (cf. 2.4.), também é reforçada e efectuada através das suas produções artísticas.

Apresentou-se como artista autodidacta em entrevista gravada em áudio, em 19 de Setembro de 2000, numa sala da junta de freguesia de Carnaxide, cedida à AMOP (Associação de Moradores Outurela/ Portela)<sup>96</sup>, instituições das quais fez parte. Na fase inicial de criação desta associação, em 1993, João Lima foi vice-presidente, e, em 1994 foi eleito presidente, cargo que acabou por deixar, em 1996, para integrar as listas eleitorais da junta de freguesia de Carnaxide. No final da década de 90, a associação organizou três grupos de dança e música cabo-verdiana, compostos por crianças e jovens do bairro, bem como, outras actividades sociais e culturais (programas de ajuda social, pintura de murais, festividades, grupo de teatro, etc.). Os grupos de dança representavam a associação no concelho e fora deste, e chegaram a actuar em Cabo Verde.

---

<sup>95</sup> Por facilidade literária opto por apresentar o nome com que o trato habitualmente.

<sup>96</sup> Desenvolve actividades de apoio local e identificada como sendo do âmbito da integração residencial dos cabo-verdianos, nos estudos de Sardinha, 2002, [documento electrónico].

Tendo em vista o presente estudo, a partir do ano 2000, efectuei sete entrevistas a João Lima, gravadas em áudio, e acompanhei algumas das actividades culturais em que participa. Os locais onde tiveram lugar as entrevistas gravadas foram escolhidos pelo informante. A maioria decorreu em espaços públicos que frequenta, mas naqueles períodos apenas ocupados por nós (sala da AMOP, escritório do pavilhão desportivo e sala da Escola 1,2,3 Sophia de Mello Breyner e Centro Cívico de Carnaxide), e as restantes na sua habitação, na presença de membros da sua família. As entrevistas e as conversas decorreram entre 2000 e 2002, de forma descontínua no tempo, e voltaram a acontecer, em menor número, no ano de 2005, com vista a perceber a continuidade do seu percurso artístico e profissional.

Nos primeiros contactos o informante usou um discurso mais formal, que se prestou a ser transcrito, em parte, por estar face a uma antropóloga portuguesa e familiar de um docente da escola. O facto dos professores portugueses, brancos de classe média, serem identificados pelo artista com a autoridade laboral, pode ter constituído um constrangimento da investigação. No decorrer da pesquisa divorciei-me e o meu ex-marido deixou de leccionar naquela escola, o que fez cessar as minhas relações com o corpo docente e contribuiu para uma maior familiaridade com João Lima. No entanto, as diferenças culturais, sociais e geracionais entre investigado/ investigadora continuaram a influenciar as informações prestadas e recolhidas. A investigação antropológica não deixou de ser mais uma oportunidade de divulgação e destaque da sua obra.

Muitos dos quadros apresentados na exposição individual de pintura intitulada: “O Quotidiano das Ilhas”, na escola mencionada, bem como, em outras colectivas na galeria da junta de freguesia de Carnaxide, foram fotografados em suporte digital e usados para serem comentados e explicados pelo autor. Das cerca de três dezenas de pinturas, algumas das quais foram sendo vendidas, optei por seleccionar e apresentar duas, assim como, um desenho e uma escultura, representativas da sua versatilidade plástica e temática. Naquela exposição individual João Lima não efectuou vendas, pois tinha como objectivo dar a conhecer a sua pintura à comunidade escolar. Posteriormente alguns professores daquele estabelecimento adquiriram-lhe obras, motivados pelo seu gosto pessoal e destinadas à decoração dos seus espaços domésticos.



A organização da exposição individual incentivou o artista a pintar um maior número de telas para o evento, mas o ritmo de produção quase cessou a partir do ano da inauguração. A totalidade das obras apresentava temas e títulos em crioulo, não traduzidos, segundo o autor, relacionados com cenas da vida tradicional em Cabo Verde: “Môe Can-Can” (1999) [Moer Rapé]; “Colá Sanjon” (1998) [Festa de S. João, em S. Vicente]; “Cena d’pesca” (1998) [Cena de Pesca]; ”Cutichí Midje” (1998) [Pilando o Milho]; “Trapitche” (1998) [Engenho de Cana]; “Jogadores d’Uril” (1999) [Jogadores de Uril – jogo também praticado na África Continental]; “Cretcheu” (1999) [Amor]; “Tomá Bónhe d’Selha” (1999) [Tomar Banho de Selha]; “Má Pritinha Criá Nôs Tude” (1999) [A Mãe Pretinha Criou-nos a Todos], “Vendedêra de Pêche” (2000) [Vendedora de Peixe], “Contadêra d’ Stória” (2000) [Contadora de Histórias], etc. De entre estas reproduz-se, em seguida, a obra intitulada “Batucadêras” (1999) (fig. 2.1.), por ser um tema característico da cultura cabo-verdiana, também tratado por Maria Alice Fernandes, como se viu no capítulo anterior.



**Figura 2.1.** João Lima: Batucadêras, 1999, óleo sobre tela, (60 x 70cm)

João Lima conheceu pessoalmente a artista naif no Fórum Picoas (Lisboa), em 1997, aquando da exposição colectiva integrada na Semana Cultural de Cabo Verde. Enquanto membro dos órgãos directivos da AMOP, em 1994, ele também trabalhou no

programa de legalização dos imigrantes cabo-verdianos com a filha de Alice, então, secretária da Embaixada de Cabo Verde em Portugal.

A recorrência do motivo *batuku* permite perceber a importância que tem para a identidade e a memória dos dois artistas. Além da semelhança temática, são notórias as diferenças formais. Enquanto Alice opta por seguir o estilo naif, João Lima por meio de um realismo quase fotográfico, com cores vivas e planos aproximados, condensa o que denominou de *cenar emblemáticas de Cabo Verde*. Contrariamente ao que acontece nas obras de Alice (cf. fig. 1.3. e 1.4.), o artista usa a técnica da perspectiva para destacar duas *batucadeiras* em relação ao grupo de mulheres que aparece em segundo plano, com formas e cores muito esbatidas. Outra diferença entre os dois criadores face a esta prática feminina é que João Lima não assistiu ou participou em nenhum *batuku*, do qual conhece a história e as características a partir de relatos orais e de textos. Quanto às obras escritas mencionou que apenas após a independência teve acesso a autores como: Jorge Barbosa [1902-1971] e Baltasar Lopes [1907-1989], fundadores do movimento literário da Claridade, que escreveram sobre o assunto. Mas, uma vez que a emigração de João Lima para Portugal, tal como a de Alice, se deu dois anos depois da independência de Cabo Verde, acabou por não acompanhar a produção editorial, nem as actividades culturais do país. Daí, destacar como fonte de informação o período da juventude e as conversas que tinha com as vendedoras de várias ilhas, em especial de Santiago, que se deslocavam ao mercado do Mindelo (ilha de S. Vicente), para vender os seus produtos agrícolas e artesanais.

Apesar de não participar na performance, o artista apresenta ideias definidas sobre a mesma que lhe permitem seleccioná-la e retratá-la como uma *prática das mulheres de zonas rurais* (em particular da ilha de Santiago); que envolve *danças revezadas entre as participantes*; e o *desafio entre as cantadeiras e tocadoras* (Entrevista em 16/10/2005). “Elas trabalham no campo o dia inteiro e à noite, depois do jantar, vão fazer o *batuku*. Elas sentam-se nos bancos numa roda, com xales dobrados e com as saias no meio das pernas e marcam o ritmo. Depois umas vão para o meio dançar e revezam-se umas às outras. E depois há o desafio das cantadeiras.” (Entrevista em 08/12/2005) João Lima também está a par de certas transformações daquelas práticas,

como a possibilidade de inclusão de tocadores do sexo masculino<sup>97</sup>. Este conhecimento foi obtido através de relatos de outros cabo-verdianos na diáspora, visto que só voltou a Cabo Verde em 2005, aquando de doença e falecimento da sua mãe. Mas, por serem mudanças, não são plasticamente representadas. A desvalorização e a omissão pictóricas das modificações do batuque levaram-no a representá-lo com as características tidas como originais e tradicionais. Para ambos os criadores; Alice Fernandes e João Lima, é sempre uma prática que situam em Cabo Verde, embora ocorra também em Portugal.

No ano da exposição individual na escola da Outurela, João Lima continuou a produzir pinturas realistas, algumas delas passando a aludir à condição de emigrante e ao afastamento do país natal. No ano seguinte criou uma série de quatro desenhos semi-abstractos, dos quais se reproduz um (fig. 2.2.).



**Figura 2.2.** João Lima: Sem Título, 2001, desenho sobre papel, (15 x 30cm)

Expostos na Colectiva de Desenhos e Auto-Retratos do Núcleo de Arte de Carnaxide, na galeria do posto de atendimento da mesma junta de freguesia, os desenhos semi-abstractos não apresentavam títulos. Mas, as cores contrastantes e as figuras como

---

<sup>97</sup> Em 1997, no *batuku* a que assisti no Tarrafal (ilha de Santiago) além do tocador do sexo masculino, constatei ainda a presença de um cabo-verdiano, marido de uma das participantes, emigrante nos EUA e de férias, que filmou o evento em vídeo.

o tocador de guitarra, de bateria e de rebeca, remetem para o tema da música que, como se verá, se relaciona com as suas próprias experiências criativas, tanto em Cabo Verde como em Portugal.

Não obstante João Lima e Alice Fernandes se apresentarem como autodidactas, de partilharem temáticas e referências culturais, têm estilos artísticos diferenciados e enquadram-se em instituições distintas. O primeiro assume-se como autodidacta, por ter desenvolvido sozinho as suas práticas artísticas desde a infância. Porém, em Portugal ele frequentou três cursos de formação em artes visuais: de fotografia, de iniciação à pintura e de cerâmica. Devido à técnica da perspectiva, aos desenhos e às esculturas abstractos, não pensa que possa integrar-se na categoria de criador naif. Por isso, tem participado em exposições colectivas, ligadas ao artesanato de Cabo Verde e a entidades locais e autárquicas.

<b>Ano</b>	<b>Iniciativa</b>	<b>Local</b>
1989	Colectiva de Pintura e Escultura	Bar Outro Tempo (Lisboa)
1994	XII Concurso Tronos de Santo António (3º Prémio <i>ex-aequo</i> )	Associação de Artesãos da Região de Lisboa
1994	Comemoração do Dia de África – Colectiva de Pintura, Escultura e Artesanato.	Hotel Penta (Lisboa)
1995	X Concurso de Presépios (2º Prémio)	Associação de Artesãos da Região de Lisboa
1995	V Feira de Artesanato do Concelho de Torres Vedras	Turcifal, Câmara Municipal de Torres Vedras
1995	Criativarte 95 – Colectiva de Pintura e Escultura	Câmara Municipal de Reguengos de Monsaraz
1995	XIII Concurso de Tronos de Santo António	Associação de Artesãos da Região de Lisboa
1995	Portela 95 – Capital de Outras Culturas	Escola Básica 1,2,3 da Outurela (Carnaxide)
1996	Presépios	Galeria de Arte Boutique do Gourmet (Alenquer)
1996	XIV Concurso de Tronos de Santo António	Associação de Artesãos da Região de Lisboa
1997	Expo Batalha 97 – Exposição e Venda de Artes Plásticas	Câmara Municipal da Batalha
1997	Arte Lusófona 97 (Colectiva)	Fundação Cultursintra, Câmara Municipal de Sintra, Sintra
1997	II Fórum de Cooperação e Solidariedade	Associação Médica Internacional, FIL (Lisboa)
1997	Semana Cultural de Cabo Verde – Área Metropolitana de Lisboa	Fórum Picoas (Lisboa)
1997	Santos Populares	Galeria de Arte Boutique do Gourmet (Alenquer)

1997	Colectiva de Fotografia	Galeria de Arte Boutique do Gourmet (Alenquer)
1998	Colectiva	EXPO'98 – Pavilhão dos CPLP
1998	Semana Cultural Africana	IPIA (Lisboa)
1999	Junho da Lusofonia – Semana de Cabo Verde	Biblioteca da Câmara Municipal de Alenquer
1999	Carnaxide aos Nossos Olhos	Núcleo de Arte de Carnaxide (Junta de Freguesia de Carnaxide)
2000	Colectiva de Artes Plásticas	Núcleo de Arte de Carnaxide (Junta de Freguesia de Carnaxide)
2000	Exposição Colectiva de Artes Plásticas – 6º Aniversário da Junta de Freguesia de Queijas	Junta de Freguesia de Queijas (Queijas)
2001	Colectiva de Desenhos e Auto-Retratos	Núcleo de Arte de Carnaxide (Junta de Freguesia de Carnaxide)

**Quadro 2.1.** – Participação de João Lima em exposições colectivas

Ele levou obras de pintura, escultura e fotografia a mais cinco exposições individuais que também decorreram em associações e em instituições de ensino ligadas, ou à área de residência e de trabalho, ou ao país de origem. Em 1997, expôs na AMOP e no posto de atendimento da junta de freguesia já referida. No ano de 2000, apresentou pinturas na I Semana Cabo-verdiana em Aveiro, organizada naquela cidade pela Associação de Estudantes Cabo-verdianos de Aveiro. Em 2002, fez uma exposição na Escola Secundária Camilo Castelo Branco (freguesia de Carnaxide) e, no ano de 2005, na galeria municipal do Centro Cívico de Carnaxide.

## 2.2. Memórias de uma infância criativa

O autodidactismo de João Lima surge ligado às memórias da infância em Cabo Verde. O difícil acesso, por razões económicas, aos brinquedos comercializados fazia com que ele os confeccionasse. A infância é vista pelo artista como uma primeira fase da vida, em que além da sua tendência criativa pôde desenvolvê-la na prática, o que em parte explica a sua actual dedicação às artes plásticas. Tal como os outros artistas considerados nesta investigação, a vocação artística manifesta-se nos primeiros anos de vida e, mais ou menos incentivada pelo meio social, justifica percursos e personalidades. Note-se que, contrariamente à concepção do senso comum ocidental de que a capacidade criativa é inata, João Lima destaca o contexto familiar e escolar como determinantes na sua vocação, tal como atesta o seguinte excerto da entrevista concedida em 19 de

Setembro de 2000. Ainda que, ele também refira a existência de artistas plásticos na família paterna, destaca a socialização para explicar uma inclinação pessoal. Com constrangimentos semelhantes aos de Alice, nos materiais e meios de produção dos primeiros trabalhos, ultrapassou-os mediante a procura de recursos alternativos e dos incentivos familiares às suas criações infantis.

“Eu: - O Sr. Lima disse-me que sempre pintou desde pequeno...

JL: - Eu tinha, sempre tive, essa tendência de artista. Nem é só pintar, pintar e brincadeiras, desde criança. Por exemplo, lembro-me perfeitamente quando andava na escola primária, na minha terra, havia lá aqueles torrões de areia, que são areias que talvez pelo tempo quente e muito seco. As areias não são molhadas como nas praias, as areias não estão só nas praias, estão nas rochas das encostas, por exemplo, que são aquelas areias que vêm do deserto do Saara no ar e depois vão cair em cima das ilhas, e, então há areia, não só na praia, mas também nas encostas. Quando nós íamos fazer aqueles passeios a pé, porque fazíamos muitos passeios a pé, encontrávamos torrões de areia, que são areias que se vão juntando e com o tempo vão-se tornando compactas, e, nós aproveitávamos essas areias para dar formas. Fazíamos casas, carros, bonecos, mulheres, homens. E eu comecei assim com uma pedra a raspar no torrão de areia e a dar-lhe forma, e, depois, às tantas, passei para outros materiais.

Desde fazer os meus próprios brinquedos, porque no meu tempo nenhum pai comprava brinquedos porque não havia dinheiro. Todos os nossos brinquedos eram feitos por nós. Fazia brinquedos de arame, de lata, de madeira. Quanto à escultura, a minha primeira escultura foi feita com oito anos de idade. Eu não posso esquecer, a minha primeira escultura foi um super-homem pequenino. Eu estava a ler um livro do super-homem e tive a feliz ideia de pegar num bocado de madeira de pinho e fazer um super-homem como estava na revista. Só que a ferramenta que usei foi uma lâmina de barbear velha do meu pai. O meu pai estava a fazer a barba deitou-a na lata do lixo e fui lá buscá-la, aquelas lâminas que tinham aquele crocodilo cortado no meio. E então fui lá buscar a lâmina, só que quando cheguei ao final do boneco tinha esta parte do dedo toda cortada de fazer força. O boneco ficou giro, bonito, mas quando fui ver tinha o dedo todo cortado. Foi o primeiro boneco que eu fiz.

Eu: - E guardou-o?

JL: - Não. Esse não guardei. Mas por exemplo lembro-me que pelo menos até há uns aninhos atrás (quatro, cinco anos) disseram-me que a minha madrinha, que infelizmente já morreu, a tinha em casa dela. Em Cabo Verde nós temos esse sentimento, quando uma coisa é oferecida é para sempre, nós guardamos até acabar. E então eu fiz uns jogadores com as mãos na cintura, o peito dobrado em cima da bola. A minha madrinha

gostou imenso de um jogador, levou-o para casa dela e tinha-o religiosamente guardado no armário da loiça. As pessoas chegavam lá e ela dizia: - Este boneco foi feito pelo meu afilhado.” Há quatro, cinco anos atrás disseram-me que esse boneco ainda existia na casa dela. Logicamente que eu fiz montes de bonecos. Adorava fazer animais marinhos: golfinhos, tubarões, tartarugas...Fazia botes. O primeiro bote, um botezinho deste tamanho [10cm] quem fez foi o meu pai.

O meu pai nunca foi artista, ele era pintor da construção civil, mas não era pintor de telas, nunca foi artista nenhum, mas como já disse, antigamente os nossos pais não tinham dinheiro para comprar brinquedos e, então, éramos nós que fazíamos os nossos brinquedos, e uma vez ou outra os nossos pais faziam. Lembro-me perfeitamente que o meu pai aproveitou um dos varões da cama de madeira que estava partido e era trabalhado em torno, ele aproveitou estar partido e fez-me um pião. Endireitou, limou, meteu lá um prego e fez-me um pião. Lembro-me perfeitamente, era criancinha mas lembro-me. Mas ele não era artista, mas talvez por ver o meu pai fazer aquelas coisas eu ganhei o gosto da arte. Apesar de eu não ter conhecimento que haja artistas na minha família directa, há aqueles primos que são artistas<sup>98</sup>.

Eu: - São primos afastados?

JL: - Não muito, tanto que vão buscar o nome Lima.

Eu: - São do lado paterno?

JL: - Sim. São da ilha de Santo Antão. O meu pai e a minha mãe ainda são da ilha de Santo Antão, eu não, já nasci em S. Vicente.

E desde criança que vivi sempre com essa tendência. Quando estava na 4ª classe e ia para a admissão eu desenhava a lápis de carvão, desenhava muito. Eu pegava, por exemplo, aquelas figuras de Cristóvão Colombo, ou dos reis, ou do padre António Vieira, Antero de Quental, João de Deus, via no livro e fazia o desenho. Quando passei para a admissão já estava um bocadinho mais crescido e deparei-me com outras realidades, como é o caso da música e do teatro, e, esqueci o desenho e a escultura.

E mais tarde senti necessidade de retomar, já aqui em Portugal. Já homem senti necessidade de retomar a pintura. Talvez por me ajudar a combater o *stress* que temos, sempre a correr de um lado para o outro; bicha para ali, bicha para aqui. Por exemplo daqui a Lisboa, se for de autocarro, nós levamos 45 minutos, da minha porta até ao Rossio. Por acaso, eu vou daqui para Torres Vedras, na auto-estrada, e levo só meia

---

<sup>98</sup> Miguel [1957-], Abraham [1948-], e David [1945-] Lima são irmãos e pintores residentes em Portugal (área de Lisboa). Segundo João Lima, David tem uma pintura pouco figurativa, mecânica e com pinceladas rápidas, o que torna difícil perceber a relação entre temas e títulos. Viu os seus trabalhos expostos, em Agosto de 2000, na sua galeria-atelier em S. Pedro do Estoril. Miguel é um pintor figurativo que, tal como João Lima, retrata ambientes de Cabo Verde. Abraham desenha, sobretudo, caravelas e temas marítimos [Conversa informal na Escola 1,2,3 Sophia de Mello Breyner, em 15/09/2001, registada em diário de campo].

hora. É só para ver o *stress* que se tem dentro da cidade. Porque uma pessoa fica desorientada quando está com pressa e as coisas correm devagar, e, então senti necessidade de retomar a pintura e a escultura, e cada vez estou a gostar mais. A ponto de nas minhas férias mandar o meu pessoal [filhos e cônjuge] para casa da minha sogra e ficar aqui sozinho a pintar, porque eu gosto muito. E não é só pintura e escultura, também gosto de música, teatro já não faço.”

A capacidade criativa de João Lima, manifestada e desenvolvida na infância, terá motivado o seu interesse na idade adulta, por várias áreas de expressão artística, que não apenas a das artes plásticas. Relativamente a estas últimas, uma das razões apontadas para justificar o retomar daquelas actividades em Portugal, foi serem uma forma de atenuar a tensão da vida quotidiana. Pelo que, a produtividade criativa pode ser entendida como uma actividade positiva para a resolução de problemas pessoais (como por exemplo a falta de recursos na infância e o stress quotidiano em situação de diáspora). Além de que, a criatividade e os próprios objectos produzidos são pensados e usados pelo artista como formas de potenciar e consolidar relações sociais.

Por ter feito o ensino primário numa escola salesiana na ilha de S. Vicente, onde a aprendizagem de música era obrigatória, no que se diferenciava do ensino público, ele aprendeu piano e viola. Segundo o próprio, só depois da independência é que o ensino da música se tornou obrigatório nas escolas públicas. Naquela escola religiosa, no início dos anos 60, João Lima participou também numa banda musical, onde escolheu tocar saxofone tenor. A banda tinha sido criada por um dos padres, que, ao voltar para Portugal, fez cessar as actividades. Porém, dez anos mais tarde a banda foi reorganizada por um grupo de alunos, que o convidaram a integrá-la. No entanto, o estado de degradação dos instrumentos musicais levou-o a deixar o agrupamento e de tocar aquele instrumento.

João Lima, cerca de uma década depois de Alice e com um período mais longo de escolarização, ainda em contexto colonial, frequentou uma escola católica de ensino primário e de admissão ao liceu. A predominância do ensino religioso em Cabo Verde, como se depreende, foi marcante na época colonial e teve repercussões depois da independência, ainda que não fosse frequentado pela maioria da população. “A influência da igreja católica na cultura cabo-verdiana viria a revelar-se muito importante



para a formação da elite intelectual no Seminário de S. Nicolau, criado em 1869.” (Silva, Luís, cf. Correia, 1996, p. 77) Segundo este mesmo autor: “O Estado colonial investiu pouco na educação. A maioria da população não teve qualquer contacto com a escola.” (*Ibidem.*, p. 80) O ensino estava vocacionado para a história institucional portuguesa e era acompanhado por actividades complementares, de acordo com o sexo dos alunos. Deste modo, Alice aprendeu labores e costura, enquanto João se dedicou à música, o que influenciou os respectivos percursos artísticos. Além disso, o artista pôde prosseguir os estudos e, em meados da década de 70, completou o curso geral de comércio, na Escola Industrial e Comercial do Mindelo de ensino público, com cursos profissionalizantes e sem actividades artísticas ou extracurriculares. “Esse sistema escolar destinava-se a formar não elites, mas sim indígenas intermédios (auxiliares e executivos) julgados indispensáveis para um bom funcionamento da administração colonial e das grandes companhias.” (*Ibid.*, p. 48)

### **2.3. Identidade e arte na diáspora**

Embora os seus pais fossem originários da ilha de Santo Antão, João Lima sublinha a ligação à ilha de S. Vicente e à cidade do Mindelo, onde viveu desde o nascimento, em 1953, até ao ano em que emigrou para Portugal. Depois de terminar os estudos, de 1974 a 1977, ele trabalhou numa empresa de pescado congelado, Congele, inicialmente portuguesa e filial da Gelmar sediada em Portugal. Devido aos problemas financeiros daquela companhia, acabou por ser despedido com direito a indemnização, pelo que resolveu emigrar. O seu primeiro intuito foi de ir para a Holanda, onde tinha familiares, entre os quais um primo que lhe facilitaria a legalização. No entanto, alterações na lei de imigração daquele país, que passou a impor um período mínimo de tempo para os imigrantes poderem responsabilizar-se pela ida dos seus familiares, fez com que João Lima tivesse que ficar a aguardar em Portugal. Veio residir com uma irmã na freguesia de Algés, onde acabou por se fixar, arranjar trabalho e constituir família. Empregou-se por alguns meses numa oficina de carpintaria em Algés, que produzia as bobines para a fábrica Cabos de Ávila. De 1977 até 1989, trabalhou no armazém de electrodomésticos da Grundig, na Cruz Quebrada, até aquela empresa começar a fazer

despedimentos colectivos. Posteriormente, esteve empregado numa empresa de venda de automóveis, até 1993, ano em que se tornou auxiliar educativo.

João Lima possuía documentação portuguesa, emitida em Cabo Verde, devido ao seu avô paterno ser português, da região de Lamego, mas em Portugal a nacionalidade nunca lhe foi confirmada<sup>99</sup>. O artista interpreta na recusa uma discriminação racial. Só nos anos 80, depois do seu casamento com uma cidadã portuguesa originária da região de Torres Vedras, com quem vive e de quem tem quatro filhos, conseguiria obter a nacionalidade. O curso técnico que tinha feito em Cabo Verde, ainda em período colonial, também não teve equivalência em Portugal, devido à alteração da denominação e organização dos cursos a partir de 1975, segundo o mesmo. Por essa razão, frequentou em regime nocturno o curso geral de administração e comércio, com equivalência ao 11º ano de escolaridade, na Escola Secundária Ferreira Borges (Lisboa). Em 1984, devido ao nascimento do seu primeiro filho não concluiu o último ano do referido curso.

Como Alice Fernandes, João Lima tem agora nacionalidade portuguesa e reside há 30 anos em Portugal, mas tanto a nível da arte, como do discurso afirma a sua identidade cabo-verdiana<sup>100</sup>. Assim, prefere pintar temas referentes a Cabo Verde, como se o processo criativo lhe permitisse rever e expressar lembranças, e, deste modo, manter a identificação com aquela realidade para celebrá-la publicamente. Para tal, baseia-se numa memória selectiva de cenas quotidianas e positivas, que são fixadas nas suas pinturas e desenhos. Por retratar ficam as dificuldades e as transformações (económicas, políticas, sociais ou culturais) de Cabo Verde, bem como, da comunidade cabo-verdiana instalada em Portugal. O mesmo tipo de representação selectiva foi operado, como se constatou, nas produções artísticas e artesanais de Alice. As vivências dos imigrantes ou dos indivíduos com origem cabo-verdiana, em especial das crianças, são mencionadas

---

<sup>99</sup> Esta não lhe terá sido concedida, com base no Decreto-Lei nº 308-A/75, de Junho, no qual “Receando a eventualidade de uma forte imigração africana, o legislador optou, (...) por “fazer operar a perda da nacionalidade portuguesa como princípio básico.” (Pires, *Ibid.*, p. 126-127) João Lima, nascido no estrangeiro e descendente até ao terceiro grau de um português (aliena d) e n.º 2 do mesmo artigo), podia ter obtido a nacionalidade, mas como chegou a Portugal apenas em 1977, não perfazendo os cinco anos de residência no país requeridos no mesmo Art.º 2, esta não lhe foi atribuída (*Ibid.*).

<sup>100</sup> Referências de identidade múltiplas e contraditórias, foram notadas em vários estudos sobre imigrantes cabo-verdianos em Portugal; uns que sublinham a recusa consciente da identificação (e identificação inconsciente) com os portugueses (Bastos & Bastos *Ibid.*, p. 174 e 185); outros que diferenciam níveis de identidade: “ (...) a razão prática e instrumental que levou a manter ou a adquirir a nacionalidade portuguesa em nada perturba a identificação com o país de origem.” (Saint-Maurice, *Ibid.*, p. 121)

como *completamente diferentes das da infância do artista em Cabo Verde*. Esta comparação contrastante fá-lo sentir *saudades* daquele período e representar plasticamente um ambiente que caracteriza como mais seguro, integrado e com especificidades culturais. Em entrevista (16/10/2005) afirmou:

“ (...) Estava a dizer saudades, sim senhor! Porque de facto a vivência é totalmente diferente. Como acabei de falar daquela figura da serenata, logicamente que aqui não existe. É tipicamente cabo-verdiana. (...) São momentos [da infância] que nunca mais se hão-de apagar da minha memória. Porque às nossas crianças hoje em dia falta-lhes isso (...) a figura da contadora de histórias (...) e as brincadeiras de rua. É essa uma das facetas que me obriga a fazer esse tipo de trabalho.”

Tal como para a artista naif, é a necessidade de transmitir o seu testemunho às gerações que perderam contacto com a sociedade de Cabo Verde que o leva a abordar determinadas temáticas. As suas pinturas enquanto formas de socialização cognitiva tendem, por isso, a privilegiar cenas e personagens tidos como tradicionais.

Desde que João Lima formou o seu próprio agregado familiar, até meados da década de 90, residiu numa casa da rua da Quinta de Santo António (em Linda-a-Velha), clandestina e em terrenos municipais. Mas, devido ao facto daquela habitação térrea ter um quintal, onde ele construiu um atelier, possibilitava-lhe ter menos constrangimentos (de espaço e de ruído) na produção de obras de arte, em particular das esculturas. Daí, as esculturas em madeira, barro e gesso, algumas das quais abstractas, tal como a do exemplo seguinte (fig. 2.3.), terem sido feitas, a partir do início da sua produção plástica em Portugal, entre 1984 e meados da década de 90.



**Figura 2.3.** João Lima: Fecundação, 1989, madeira e mármore, (40 x 20cm)

O criador começou por produzir miniaturas (em madeira, com 5 cm) de figuras *típicas* de todo o mundo, para depois passar a fazer obras de maiores dimensões e com temas diversificados. Inicialmente ele esculpia usando os desperdícios de madeira da empresa onde trabalhava (Grundig) e ferramentas e máquinas que foi adquirindo. Posteriormente, passou a comprar madeira tropical num armazém em Lisboa, como a usada na figura antecedente. A utilização daquela madeira esculpida com formas estilizadas, curvilíneas e recortadas, bem como, o título da obra, indiciam já uma *africanização*<sup>101</sup>, ligada a Cabo Verde, da arte de João Lima, que se tornou mais explícita na pintura. Porém, até à actualidade o artista tem *dificuldade em definir as suas técnicas de pintura e de escultura*, devido à versatilidade plástica, mas afirma que a sua criatividade é mais forte e definida no estilo que considera abstracto. Este é o seu modo de, simultaneamente, se *distinguir da escultura tipicamente africana*, e afirmar *uma escultura universal, que não tem nada a ver com África*. “ (...) as pessoas perguntam

<sup>101</sup> Porque o informante não usa o conceito de etnia, mas faz referência à cultura africana e cabo-verdiana, uso a noção de africanização, embora esta última se aproxime conceptualmente da etnicização. “Por etnicização entende-se (...) o conjunto de processos de construção de uma identidade colectiva no confronto dos imigrantes com as reacções à sua presença na sociedade de chegada, identidade essa baseada num sentido de pertença a uma colectividade com uma ascendência comum, precedendo, tendencialmente, outras auto e hetero categorizações sociais e, por isso proporcionando um sentido de solidariedade que supera, em situações críticas, outras divisões sociais (ideológicas, classistas, de status, sexo, geração...)” (Pires, *Ibid.*, p.100)

porquê. Porque acontece que é assim que eu vejo as coisas, também são abstractas, a minha tendência é para ai e não dá para fazer escultura tipicamente africana. Olha, paciência! Eu vou fazendo conforme a inspiração e a inspiração está virada para o abstracto.” (Entrevista em 08/12/2005)

Ele executou também esculturas por encomenda, com temas predeterminados<sup>102</sup>; ou destinadas a concursos anuais (exemplos de peças de artesanato; para além de presépios e de tronos de Santo António, cf. Quadro 2.1.); e fez o restauro de duas imagens religiosas de duas igrejas católicas: a de S. Marçal da Igreja da Outurela, reconstituída parcialmente, e a de Cristo da Igreja de Carnaxide. Entre os concursos em que participou, em 1994, ganhou o 2º prémio no X Concurso “Presépios” e, em 1995, o 3º prémio do XII Concurso “Tronos de Santo António”, organizados pela Associação de Artesãos da Região de Lisboa. No entanto, o artista afirma que não gosta de trabalhar por encomenda, pois, ainda que seja compensador em termos económicos, implica menor liberdade criativa.

A sua família foi realojada, em 1993, num apartamento no bairro da Outurela/Portela<sup>103</sup>, onde até hoje reside, o que o fez diminuir e quase cessar a actividade escultórica e desenvolver a de pintura. No entanto, ele prefere fazer esculturas em madeira, por serem tecnicamente mais difíceis de executar e de constituírem um maior desafio à inspiração. Na pintura a óleo o artista começa por fazer estudos em desenho sobre papel de temas previamente definidos, que podem ser alterados quando os transpõe para as telas. Contrariamente, para esculpir a obra anterior (fig. 2.3.) ele não pensou num tema específico e só na parte final da execução é que associou a forma esférica a um óvulo e as restantes à fecundação do mesmo, o que o levou a intitulá-la.

A situação de diáspora faz parte do percurso de vida de João Lima e de Alice Fernandes, bem como, de um grande número de cabo-verdianos. As representações artísticas operadas (de Cabo Verde, ou da sociedade de acolhimento) e o desenvolver de técnicas plásticas como a pintura, devem-se em parte aos processos de integração em Portugal.

---

<sup>102</sup> Recebeu a primeira encomenda em 1994, com o tema da família, obra realista, ofertada no Dia da Mãe, por um proprietário português de um estabelecimento comercial em Sintra.

<sup>103</sup> Bairro de habitação social municipal, maioritariamente, habitado por imigrantes cabo-verdianos e vulgarmente denominado dos Capacetes Azuis, devido à arquitectura dos telhados azuis.

Se no capítulo anterior ficou claro que os imigrantes cabo-verdianos são alvo de estigmatização, que implica uma segregação das relações sociais nas actividades e posições profissionais que desenvolvem, na área e no tipo de residência, o mesmo se verifica no bairro em que este artista habita. Além de ser na sua maioria habitado por cidadãos de origem africana, principalmente cabo-verdianos, estes encontram-se na condição de locatários dos respectivos apartamentos. Enquanto tal e por pagarem rendas elevadas, formaram a AMOP para pressionarem a autarquia a efectuar infra-estruturas sociais, que, por exemplo, propiciassem o convívio dos residentes. Os moradores tiveram como termos de comparação os bairros clandestinos em que antes habitavam, mas onde existiam locais de sociabilidade, e, a Associação de Moradores do Bairro 18 de Maio, de proprietários, vistos como *portugueses natos*, de habitações construídas pelo município numa zona contígua. Aqueles portugueses, até 1975, também moraram num bairro clandestino no Alto dos Barrinhos (freguesia de Carnaxide), tendo sido realojados em casas que puderam adquirir, mediante o pagamento de prestações à autarquia.

Face às dificuldades de adaptação na sociedade de acolhimento, onde perceberam situações discriminatórias e uma imagem negativa do seu grupo de pertença<sup>104</sup>, os criadores procuram na arte um meio de afirmação social e cultural. Por isso, João Lima trata aspectos quotidianos (rurais, quotidianos, lúdicos e religiosos) da sociedade de onde é originário, em detrimento das transformações ou dos problemas, inerentes à diáspora. O último fenómeno é abordado cingindo-se a questões emocionais, como o tema da saudade pelo afastamento do país natal, de familiares e de amigos. Porém, mesmo este tema é visto na perspectiva dos que permanecem em Cabo Verde, como na próxima pintura (fig. 2.4.), através de uma mulher, enquadrada pela paisagem da ilha de S. Vicente, a ler uma carta de um familiar emigrado. Na exposição individual de 2005, apenas este quadro e uma outra pintura intitulada “Hora di bai”<sup>105</sup> [Hora da

---

<sup>104</sup> Tal como constatou Ana de Saint-Maurice entre os imigrantes cabo-verdianos “ (...) existe, de forma geral por parte do grupo “dominado”, sem que isso se reflecta na avaliação que fazem do seu grupo e no “orgulho de ser cabo-verdiano”, a consciência de uma atitude de rejeição e discriminação, quer ao nível simbólico, quer ao das práticas por parte da sociedade receptora.” (*Ibid.*, p. 145)

<sup>105</sup> Título que remete para a “Morna de Despedida (Hora di Bai)” (1932), de Eugénio Tavares [1867-1930], poeta e escritor que nasceu na ilha Brava em Cabo Verde. Foi dos primeiros a escrever em crioulo, a colaborar em almanaque luso-brasileiro e a publicar um jornal em língua portuguesa, “A Alvorada” (1900), em New Bedford, EUA; além das muitas publicações que efectuou em Cabo Verde e em Portugal. Pertenceu a uma primeira geração de escritores, marcados pelo romantismo, que valorizava a cultura cabo-verdiana e o crioulo, como Pedro Cardoso [1890-1942] que tinha uma escrita bilingue, e que também

partida] (2005), figuraram como tópico ligado à emigração, contra as duas dezenas de telas restantes.



**Figura 2.4.** João Lima: Sodade, 2000, óleo sobre tela, (80 x 60cm)

O gosto pela música levou João Lima, em 1977, a integrar o coro da igreja do Mosteiro dos Jerónimos, onde conheceu a sua esposa, e a tocar órgão em três grupos musicais africanos. No entanto, devido aos espectáculos dos grupos africanos decorrerem à noite e em ambientes boémios, ele cessou as actuações, na década de 80, quando formou o seu agregado familiar.

Outra actividade artística a que o criador se dedicou, tal como Alice, foi o teatro, primeiro na escola salesiana em Cabo Verde e depois em Portugal. No final dos anos 70, pertenceu ao grupo de teatro Primeiro Acto Clube de Teatro, em Algés, que subsiste sob o nome de Intervalo, em Linda-a-Velha. O actor e encenador português, Armando Caldas, fazia parte do primeiro grupo teatral e os ensaios decorriam numa sala de um antigo palacete, onde hoje é o Auditório Municipal Amélia Rey Colaço. Nos anos 80, João Lima, ainda concluiu dois cursos de reciclagem teatral do INATEL, no Teatro da Trindade (Lisboa). A sua vida familiar e o nascimento dos filhos fizeram-no abandonar

---

inspirou os fundadores do movimento literário Claridade nos anos 30 (cf. Carvalho, A., 2005, p. 624-627). Posteriormente, Manuel Ferreira, autor da segunda geração de escritores do movimento Claridade, escreveu uma obra com o mesmo título (Ferreira, (1962) 1980).

também aquela actividade. Como ele destacou, actualmente, ainda mantém relações de amizade com alguns dos actores daquele grupo de teatro.

As artes plásticas, por implicarem um maior individualismo, conciliam-se mais facilmente com a família e o trabalho. Daí que, desde 1984 até actualidade, João Lima tenha mantido a produção de obras, mesmo a um ritmo irregular, primeiro de escultura e depois de pintura. Em Portugal uma das suas primeiras miniaturas foi a figura de uma mulher grávida, em homenagem à primeira gravidez da esposa. Para o artista as relações familiares são uma prioridade relativamente às práticas artísticas. No entanto, procura ajustar as obrigações familiares com as múltiplas actividades que mantém (também é professor de karaté num centro desportivo da zona de residência). Pois, devido à participação em vários agrupamentos locais (AMOP, junta de freguesia de Carnaxide, Núcleo de Arte de Carnaxide, entre outros), ele circula e é reconhecido entre vários meios sociais.

## **2.4. Arte e mediação social: Nós e os Outros**

O papel de mediador social que João Lima desempenha ultrapassou o âmbito da escola em que trabalha e do bairro em que reside, estendendo-se à administração política da freguesia que inclui as artes plásticas. Desde o ano de 1997, ele foi vogal dos pelouros da Juventude e Desporto, dos Serviços Cívicos, e do Património e Saneamento, da junta de freguesia de Carnaxide, eleito por dois mandatos, até ao ano de 2005, pelo partido político a que pertence (PSD).

A filiação partidária explica-a pelo contexto autárquico da área de residência e de trabalho. *O município de Oeiras foi um dos primeiros a erradicar os bairros de barracas e a participar na execução do PER, o que foi sublinhado por vários dirigentes associativos cabo-verdianos* (Sardinha, 2002, p. 14 [documento electrónico]). Desde 1985 e até 2005, o PSD foi o partido mais votado naquela autarquia<sup>106</sup>, representado pelo presidente da câmara, Isaltino Morais, que, em 2002, cessou funções para ocupar o

---

<sup>106</sup> Nas eleições autárquicas anteriores a 1985, foi a coligação partidária AD que esteve no poder, com excepção do mandato de 1976-79 em que ganhou o PS.



lugar de ministro das Cidades, do Ordenamento, do Território e Ambiente<sup>107</sup>. Uma vez que as políticas sociais locais, como a erradicação dos bairros clandestinos, de barracas e de habitações degradadas, bem como, a construção de bairros sociais e de infra-estruturas (escolares, desportivas, etc.), afectaram maioritariamente os imigrantes de origem africana, João Lima envolveu-se directamente na política autárquica. Deste modo, depois de pertencer aos órgãos dirigentes da associação de moradores, integrou os da junta de freguesia. A sua participação em cargos públicos e políticos reflecte os interesses de eleitores imigrantes e dos seus descendentes, mas também as intenções políticas de integração social da autarquia e da estrutura partidária. Os intervenientes envolvidos nestes processos, como iremos ver, procuraram assim reforçar a sua imagem (nos meios de comunicação social e nas instituições de âmbito nacional)<sup>108</sup>. Com a saída do presidente da câmara, João Lima, assim como outros membros autárquicos, permaneceram em funções e concorreram às eleições de 2005 pelo mesmo partido político, que acabou por perder para o candidato, agora independente, Isaltino Morais.

A partir do segundo mandato político a produtividade artística de João Lima foi diminuindo, à medida que aumentaram as responsabilidades na autarquia e no partido. Além das actividades decorrentes dos seus pelouros, procurou manter-se ligado ao sector artístico. Assim, sempre em Carnaxide, tornou-se co-responsável pelo Núcleo de Arte e pelas exposições organizadas na sala do posto de atendimento da junta de freguesia, bem como, na galeria municipal do Centro Cívico, depois de inaugurado em 2004. O próprio artista propôs às entidades autárquicas a criação daquele núcleo de arte e de um dos espaços expositivos da freguesia, tal como fica patente no excerto da seguinte entrevista (14/09/2000). Se nesta entrevista ele é optimista quanto à fase de criação e consolidação do núcleo, nas de 2005 estava mais reticente em relação à continuidade do mesmo. Uma vez que nesse ano se preparava para cessar as suas funções de vogal, temia que aquele

---

<sup>107</sup> Foi titular desta pasta no XV Governo de coligação (PSD/CDS), até 2003, ano em que se viu envolvido como arguido num processo judicial, por suspeita de corrupção e branqueamento de capitais. Processo muito mediatizado e ainda em curso que levou a que o seu partido lhe retirasse o apoio político, e, que concorresse às eleições autárquicas de 2005 como candidato independente.

<sup>108</sup> No que respeita às relações e *necessidades recíprocas entre poderes políticos e imigrantes* em Portugal, estas também são imbricadas no movimento associativo (Albuquerque *et al.*, 2000, p. 44-45; Sardinha, *Ibid.*, p. 4, [documento electrónico]. Porém, estas relações têm sido pautadas pelas dificuldades e *problemas (políticos, sociais e económicos)*, entre os interesses associativos e os poderes políticos (Sardinha, *Ibid.*, [documento electrónico], p. 9-10).

núcleo, que nunca se constituiu formalmente, não mantivesse as actividades expositivas. Assim, apesar de João Lima ter elaborado um dossier com dados referentes aos membros, permitindo uma organização eficiente de exposições, pensa que se não existir alguém que faça a mediação com a autarquia as actividades poderão cessar.

O arquivo sobre os artistas foi organizado de acordo com os diferentes estilos artísticos praticados, entre os quais o de “tribalista” que incluía apenas dois artistas. Num total de cerca de 50 criadores inscritos, apenas quatro eram provenientes de países africanos (dois de Cabo Verde e dois de São Tomé e Príncipe). No entanto, João Lima notou que por vezes há dificuldades em classificá-los, pois podem integrar-se em vários estilos, como ele próprio, ou serem classificados numa categoria que não corresponde à sua auto-definição. Consequentemente, embora as referências estilísticas, por influência da história de arte, sejam uma das formas de organização dos eventos artísticos, não são noções inequívocas e podem fixar características que na realidade se transformam articuladamente (Fabian, 1996, p. 194-195). A antropologia também verificou a tendência, das correntes evolucionistas, passando pelas etno-estéticas, às cognitivistas, de conceber um estilo para cada tribo. No entanto, os diversos contactos e trocas entre sociedades impedem esse isolamento estético e promovem a relativização das categorias, mesmo quando usadas pelos informantes.

“Eu: - E essa associação de artistas de que falou em Carnaxide tem algumas actividades específicas?

JL: - Tem e temos até um calendário. E é giro como este grupo nasceu. Eu não gosto de estar a falar de mim, para as pessoas não pensarem que eu sou uma pessoa pretensiosa, nada disso, até pelo contrário, mas como estou envolvido... Eu sou vogal na junta de freguesia de Carnaxide e, então, em Carnaxide nós temos um posto de atendimento ao público, que é da câmara, que é para os munícipes daqui de Carnaxide. Quando este posto foi inaugurado, aquilo tem dois pisos, um piso térreo e um piso cave. No piso térreo é onde funciona, propriamente, o posto de atendimento e a cave estava devoluta. E então eu estava a falar com o presidente da junta e disse-lhe que: “- podíamos aproveitar este espaço para de vez em quando fazermos aqui umas reuniões, umas palestras, umas exposições de arte.” E ele voltou-se para mim e disse: “- És capaz de ter razão, porque este espaço aqui não é utilizado. Deixa estar que eu vou falar com presidente da câmara. (...)”

E falou com o presidente da câmara. E o presidente da câmara: “Mas o que é que vocês podem fazer com aquele espaço? “

[Presidente da Junta]: “- Muita coisa: umas reuniões de vez em quando, umas palestras, uma exposição.”

[Presidente da Câmara]: “- Mas para isso tinha que haver artistas.”

[Presidente da Junta]: “- É capaz de haver, eu pelo menos conheço dois artistas em Carnaxide. Um deles é precisamente um pintor que tem um atelier-galeria mesmo em frente da Junta. Chama-se Álvaro Ruas<sup>109</sup>.”

E como o presidente [da Junta] já sabia que eu era artista...:

“- Conheço dois artistas, contigo e com o Álvaro Ruas, se juntarmos são capazes de fazer uma exposição jeitosa.” Quer dizer, mal ele sabia que em Carnaxide havia muitos artistas. Então, apresentou-me ao Álvaro Ruas, eu falei com ele acerca de a gente fazer uma exposição naquela sala, ele foi ver a sala comigo e depois combinámos um dia, encontrarmo-nos na casa dele para trocar de ideias. E ele disse-me: “- Se tiveres alguém conhecido que saibas que é artista, então, trás que sempre é mais um.” Por acaso eu tinha conhecimento da Minda [Cabral]<sup>110</sup>, mas não conhecia mais ninguém. Ela por sua vez conhecia muita gente em Carnaxide. Na primeira reunião só apareceram seis pessoas. À segunda reunião já apareceram 20 e tais pessoas, e somos 50 e tais artistas. E isso foi giro, ao fim da terceira reunião já tínhamos uma exposição marcada. Fizemos a exposição e foi um êxito tal que, até o próprio presidente da câmara não esperava que houvesse tantos artistas em Carnaxide, teve uma manifestação de alegria, permitiu que usássemos o espaço.

Eu: - Mas são artistas muito diferentes, em obras, experiências, e idades?

JL: - No cômputo geral nós completamo-nos.

Eu: - Ah sim? Como?

JL: - Muito bem. Tanto que nós temos um leque enorme de exposições: de novas tendências, escultura, paisagens, e por aí fora. E neste momento estamos a preparar uma exposição em Outubro e outra em Novembro. A de Outubro é de novas tendências, em Novembro de pequeno formato e escultura, e, também em Novembro, vamos fazer uma exposição em conjunto com o Paço de Artes [Associação que desenvolve actividades artísticas] que é em Paço de Arcos. Assim, surgiu o Núcleo de Arte de Carnaxide que é apoiado pela junta de freguesia de Carnaxide.

Eu: - E tem outros apoios, de sócios?

JL: - Não. Por enquanto não. Nem pagamos quota nem nada. Simplesmente criámos o núcleo. Temos um número de artistas daqui da freguesia de Carnaxide, portanto, as

<sup>109</sup> Artista, ilustrador, publicitário, desenhador gráfico, etc., nascido em Lisboa em 1947, membro da Associação Paço d'Artes (Paço de Arcos, Oeiras) e fundador do Núcleo de Arte de Carnaxide. [documento electrónico]: S.a., s.d, “Álvaro Ruas”.

<sup>110</sup> Artista nas horas vagas e com negócio por conta própria (atelier de costura na Outurela) que também reside no Bairro Outurela/ Portela. Nasceu, em 1960, em Cabo Verde e desde criança até aos 18 anos viveu em São Tomé e Príncipe.

exposições são planeadas e suportadas pela junta de freguesia de Carnaxide, com o apoio da câmara de Oeiras, por enquanto. Nós entramos com o nosso trabalho e o resto é a junta.

Eu: E são exposições para venda?

JL: - Sim, sim.

Eu: - E têm vendido?

JL: - Quer dizer, como na localidade não havia nada dessas coisas logicamente é difícil de mudar, e, ao longo do tempo, pouco a pouco, talvez se venha a criar um ambiente mais receptivo por parte do público.

Eu: - E a maioria das exposições que o Sr. Lima disse que fez foi nesse espaço?

JL: - Não, não. Eu no espaço da junta por em quanto só participei uma vez. Vou participar agora nos pequenos formatos e na escultura. Porque é que participei só uma vez? – Porque foi numa altura em que fizemos a primeira exposição, em honra de um artista da terra, chamado José Basalisa<sup>111</sup>. Por opção na altura, quisemos fazer uma homenagem a esse pintor, mas logo a seguir a primeira exposição propriamente dita do núcleo foi um tema obrigatório, que foi “Carnaxide aos nossos olhos”. Cada artista pintava Carnaxide como via, que foi o que aconteceu.

Eu: - O Lima fez?

JL: - Sim todos nós fizemos, mesmo aqueles que não representam paisagens fizeram. Que é o meu caso, não sou naturalista mas fui obrigado a ser e não saiu nada mal, ficou bem. Por que aquele era um tema obrigatório. Depois dessa exposição já fizemos mais três: uma não tomei parte porque não era um tema com o qual estava identificado, outra infelizmente com um dos fundadores que morreu, José Basalisa, mais uma outra, outra vez homenagem, desta vez ao filho do José Basalisa, que é o António Basalisa, um outro pintor, filho do primeiro, que também mora em Carnaxide e também é pintor, muito reconhecido. E agora estou a tentar entrar nessa próxima exposição.

Eu: - e qual foi o tema com o qual não se identificou?

JL: - Não foi bem este nome que deram, mas agora não me estou a lembrar, era mais ou menos novas tendências. E a maior parte dos pintores que apareceram lá, nós temos lá três que ainda estão na ESBAL e um outro que é um indivíduo que é designer que, fazem uma pintura muito moderna que não é o meu estilo. Mas também correu bem, a exposição teve uma boa afluência.”

A arte de João Lima é um instrumento e um resultado dos processos de mediação sociocultural em que foi participando em Portugal. Como já se encontrava enquadrado

---

<sup>111</sup> Pintor [?-2004] que viveu na região de Carnaxide e também foi um dos co-fundadores do Núcleo de Arte de Carnaxide.

profissionalmente, reforçou a sua integração social ao começar a criar com base nos aspectos positivos da sociedade de Cabo Verde, como forma de afirmação de uma identidade multifacetada. Assim, de acordo com a definição de etnicização, este será um *processo que depende menos das memórias culturais transportadas*, representadas pictoricamente pelo artista em estudo, *e mais das reacções à presença e acção dos imigrantes na sociedade de chegada* (Pires, *Ibidem*, p. 100-101). Daí, nas diferentes instituições em que ele se foi envolvendo em Portugal (escola, associações, autarquia, partido político) a produção e a organização artísticas têm sido motivos, entre outros, para uma mobilidade social ascendente. O reconhecimento da sua representatividade (positiva e não problemática) dos imigrantes cabo-verdianos na *sociedade de chegada*, dá-se em particular ao nível da zona de residência, mas transpõe os seus limites, para ocorrer também em esferas políticas e artísticas mais alargadas. Pode-se, então, afirmar que a arte lhe possibilitou actuar num âmbito social abrangente e alcançar maior poder e notoriedade, na escola em que trabalha, nas associações a que pertence e na autarquia local. Do mesmo modo, a política municipal permitiu que se envolvesse na organização de exposições de arte, além das outras competências administrativas. Na entrevista de 16/10/2005, João Lima afirmou que, *apesar da organização de exposições fazer parte do Pelouro da Cultura, como o Presidente da Junta o considera um artista achou que ele era a pessoa mais indicada para a realizar. Assim, ele organizou as exposições do núcleo de arte, bem como, o stand da Junta de Freguesia na Festa de Aniversário do Concelho de Oeiras.*

O seu de papel de mediador na política local constituiu um reforço da sua identidade como artista, bem como, o inverso. Como explicitarei no capítulo anterior, Alice Fernandes, pelo contrário, não conseguiu continuar a afirmar-se no campo da mediação política e social, concentrou as suas actividades na arte naif, na escrita – tendo um segundo livro sobre tradições de Cabo Verde por publicar – e na religiosidade. Porém, mesmo nestes domínios, apesar do seu empenhamento, sente um grau de aceitação abaixo da sua expectativa.

Ainda que João Lima tenha terminado o seu mandato político em Outubro de 2005, nesse mesmo ano, retomou a pintura e inaugurou uma exposição individual subordinada ao título: “Nôs Terra... Dia-A-Dia”, na galeria municipal de Carnaxide. O

prosseguir da produção e da exposição artísticas, que haviam abrandado desde 2001, aponta para a continuidade do seu estilo autodidacta, ligado a uma imagem de Cabo Verde, destinada ao público português. As obras e o tema expositivo de 2005, à semelhança da exposição individual na escola, no ano 2000, remetem para aquele quotidiano insular, antes identificado como “As Ilhas”, agora assumido como território de pertença colectivo, através do uso do pronome na primeira pessoa do plural e do crioulo. Porém, esta manutenção da identificação com Cabo Verde contrasta com o público presente na inauguração da exposição e no lançamento do livro “Memórias de Carnaxide” de João Figueiredo e Sofia Santos (2005), realizados em simultâneo. O livro teve uma edição de 750 exemplares e foi distribuído gratuitamente aos convidados. Das cerca de 80 pessoas presentes apenas seis eram de origem cabo-verdiana, entre estas os presidentes do Espaço Comunitário das Comunidades do Concelho de Oeiras (ECCCO), da qual o artista também é membro, e da AMOP. Apesar dos convites para a inauguração terem sido enviados pelo próprio criador (entre os quais o meu) a moradores do bairro onde reside, segundo o mesmo, as ausências justificam-se no facto do evento decorrer num dia de semana a uma hora em que muitos se encontram a trabalhar. Porém, assinalou algumas visitas daqueles em dias posteriores, nomeadamente, entre os quais pude observar a presença dos seus familiares e do coordenador do Espaço do Clube de Jovens da Outurela.

A autarquia ao confrontar naquele evento duas visões diferentes; uma sobre a cultura de um artista imigrante residente na freguesia e outra de escritores portugueses sobre a freguesia, procura articular as representações dos grupos sociais em presença. Porém, este é um relacionamento simbólico, com base naquelas manifestações culturais, e não na participação quotidiana de imigrantes ou dos seus descendentes em redes sociais fora do bairro de residência. Note-se que a dificuldade de desenvolvimento de acções conjuntas entre imigrantes e a sociedade de acolhimento é debatida no associativismo, como resultado “(...) do facto das associações e, concretamente dos seus representantes, não estarem habituados a desenhar objectivos comuns (...) e por existirem rivalidades entre dirigentes associativos (...)” (Albuquerque *et al.*, *Ibidem*, p. 45) Assim, a acção e a identidade colectivas das associações podem conduzir igualmente ao seu fechamento e isolamento.

João Lima parece ser dos poucos cabo-verdianos da freguesia, com nacionalidade portuguesa<sup>112</sup>, que se integra e medeia vários níveis de relações sociais (vicinais, laborais, políticos, artísticos), processo em que a sua produção artística é fundamental. Ainda que a última, como se viu, se manifeste ao longo do seu percurso de vida em Cabo Verde e Portugal, como uma forma de expressão individual, é potenciadora de uma identidade cultural plural. Assim, com objectivos de manter relações entre diversos grupos sociais, ancora a arte que produz em recordações e imagens estereotipadas do passado, o que lhe dificulta a reavaliação dos cânones artísticos<sup>113</sup>. Porém, contrariamente a Alice Fernandes cuja mediação social é pouco reconhecida, os estereótipos artísticos e culturais são produzidos para uma audiência maioritariamente portuguesa. É este o tipo de público percebido pelo artista como tendo capacidade económica para comprar obras de arte e ser receptivo a (re)conhecer o exótico. O reconhecimento fica patente no excerto do texto do folheto de apoio à sua exposição individual de 2005, escrito por uma professora portuguesa, efectiva da Escola 1,2,3 Sophia de Mello Breyner e mentora da exposição de 2000: “O Quotidiano das Ilhas”, Ana Maria Lousada Ferreira. “João Lima: a poética, a alegria dos sentimentos (...) A sua pintura além das formas e cores quentes tem também cheiro, gosto, ritmo e texturas. Uma arte que nasce das vivências longínquas de Cabo Verde, do seu sentir os hábitos e tradições do dia a dia. Vendedoras de peixe, jogadores de uril, cenas de pesca, batucadeiras e particularmente a beleza das mulatas e a sua sensibilidade para um quotidiano cheio de luz intensa, de sol e de desejo. (...)”.

Nas galerias privadas em que ele vende obras (Lisboa, Bombarral e Alenquer), da mesma proprietária da Galeria de Arte Boutique do Gourmet (Alenquer) que auferre uma comissão de 30%, os compradores são maioritariamente portugueses, tal como, os que compraram directamente ao artista. Na exposição individual de 2005, a presidente de uma ONG da freguesia, de origem e nacionalidade portuguesa, adquiriu-lhe uma obra.

---

<sup>112</sup> No que respeita aos dados do XII Recenseamento Geral da População (1981), o grupo dos indivíduos com naturalidade cabo-verdiana e nacionalidade portuguesa constituía 33% daquela população imigrante, que integravam “ (...) *os estratos socioprofissionais mais elevados dado o seu mais elevado nível de escolaridade.*” (Saint-Maurice, *Ibid.*, p. 67)

<sup>113</sup> “*Na avant-garde [a estratégia de rejeição] tomou a forma de uma retórica do esquecimento, no pós-modernismo surge como uma retórica do pastiche (...) onde o passado é visto como uma vasta colecção de imagens, estando todos os estilos do passado potencialmente abertos ao jogo da alusão casual, muitas vezes humorística.*” (Connerton, 1999, p. 71)

No preçário elaborado por João Lima para aquele evento as obras custavam entre os 150 e os 500 euros, sendo as recentes as mais valorizadas, com base na avaliação feita pelas mencionadas galerias privadas. Estas últimas são locais alternativos para a comercialização dos trabalhos que não foram vendidos na galeria municipal, onde *mais do que vender lhe interessa mostrar as suas obras* (Entrevista de 08/12/2005).

Os imigrantes de Cabo Verde, apesar de apreciarem a sua pintura como uma forma de lembrança de vivências passadas, por terem um fraco poder económico não podem “ (...) ter o luxo de ter uma recordação da terra deles.” (Entrevista em 08/12/2005) Deste modo, ele procura desenvolver uma arte para representar positivamente a cultura cabo-verdiana, enquadrada em algumas das convenções artísticas e instituições portuguesas (técnicas, temáticas, espaços de exposição, concursos, público). Daí a afirmação recorrente do estilo autodidacta (do abstracto ao figurativo) e a não-identificação, tanto com a escultura tida como *tipicamente africana*, como com as *novas tendências* artísticas. Como deixou claro na entrevista concedida ao órgão de informação *Oeiras em Notícias*, a propósito da sua exposição individual naquele ano: “A minha preferência vai para a pintura abstracta, só que estas pinturas do quotidiano cabo-verdiano foram uma promessa que fiz a mim próprio, que quando pudesse, iria fazer pinturas de memória da minha infância centralizadas no dia-a-dia, até porque, muitas dessas memórias, hoje, já não se vêem no país; perderam-se no tempo...” (Oeiras em Notícia [revista electrónica], 2005, p. 1). Assim, pode expressar um passado, passível de ser interpretado como as características positivas do Outro, e, ao mesmo tempo, afirmar uma originalidade criativa, vista como universal e identificada com o estilo abstracto. Este comportamento de aproximação e de afastamento da cultura de origem reforça a sua integração em meios socialmente mais favorecidos que, por seu turno, podem demonstrar ocasionalmente uma abertura à alteridade, tanto em práticas sociais como a nível simbólico. No entanto, o acesso a estes meios sociais limita-se a alguns eventos e artistas. Entre os criadores destacam-se os que demonstram maior adaptação social, medida pela escolaridade, pela profissão e pela participação política e artística.





**Figura 2.5.** Fotografia (da minha autoria) de João Lima em Lisboa, frente à Torre de Belém, 2002

## CAPÍTULO 3

### OUTROS ESTILOS: LILISON DI KINARA

#### 3.1. Abstracções e grafias evocativas

Lilison Di Kinara nasceu em 1959 na tabanca di Impada. Como o próprio artista escreveu no catálogo da exposição individual, em 2003, na Galeria Municipal Artur Bual, na Amadora: “Bairro situado ao sul da velha cidade denominada Belame, rebaptizada Bolama no tempo colonial (império português), e que foi nesta época capital da Guiné-Bissau, pequeno país comprimido entre o Senegal e a Guiné Conacri. Bolama uma ilha bem pequenina em África, berço do mundo.” Baptizado com o nome português e cristão Januário Tomás Sousa Cordeiro, assume como pseudónimo artístico e *nome de casa* com que se apresenta e é conhecido, Lilison Di Kinara. Este nome que descreve a sua aptidão musical (Lilison) e zona de onde é originário (Di Kinara), a sul da ilha de Bolama (Guiné-Bissau), é adoptado para assinar as criações plásticas, em paralelo com o de Lilison Cordeiro (Montminy, 2000, p. 24), ou o de Lilison. Para além da denominação oficial, a maioria das pessoas na Guiné-Bissau adopta outro nome nas relações sociais informais e nestes casos no meio artístico. Este fenómeno de dupla nomeação é frequente na Guiné-Bissau, tal como, em Cabo Verde, como se viu no capítulo 1, e em S. Tomé e Príncipe, além de outras sociedades.

Ele frequentou a escola primária em Bolama e enquanto criança a sua mãe desencorajou-o a prosseguir as actividades musicais e artísticas. Porém, devido à insistência de Lilison ela acabou por lhe dar o seu aval, sob a forma de um amuleto, que ele traz sempre consigo. Na juventude ele viajou pelo país com um dos seus irmãos, ouvindo ritmos e canções que viriam inspirar o seu próprio repertório musical<sup>114</sup>. Na capital, Bissau, completou o 5º ano do liceu, ali vivendo até à idade adulta, onde tem familiares e constituiu o seu primeiro núcleo familiar. Devido ao seu interesse pelo desenho desde a infância, procurou aprender escultura e pintura com outros artistas

---

<sup>114</sup> [Documento electrónico]: Vancouver Folk Music Festival, 2001 e conversa com Lilison Di Kinara, registada em diário de campo, 23/02/2002.

locais na Escola-Oficina da Associação dos Artesãos<sup>115</sup> (Bissau). Entre 1977 e 1980, Lilison concluiu os cursos de grafismo, fotografia, serigrafia, xilogravura e escultura, no Centro Audiovisual do ministério da educação, daquela cidade. Em 1984, ele obteve uma bolsa da UNICEF para fazer o curso de grafismo e elaboração de meios visuais de comunicação, no Centro Internacional de Turim, em Itália. A partir de 1986, ano em que emigrou para o Canadá, em Montreal Lilison frequentou vários estágios e cursos de formação profissionalizantes e artísticos.

Durante os anos em que residiu em Lisboa (2001-2004), o artista efectuou sobretudo pinturas abstractas em acrílico e em técnica mista (mistura de areia, serradura, gesso e cola) de forma a conferir textura à tela, ao cartão ou à madeira que usa como suportes. O valor das obras em acrílico, nas exposições na área de Lisboa, oscilou entre os 300 e os 1000 euros de acordo com o destaque das mesmas, face a critérios definidos pelo criador como a dimensão e a originalidade do tema e da forma.



**Figura 3.1.** Lilison: Sem título, 2004, acrílico e técnica mista sobre tela (90 x 120cm)

<sup>115</sup> Esta oficina manteve a produção até à actualidade de objectos de artesanato, sobretudo em madeira e de pequeno formato, vendidos a turistas no local, no aeroporto, no mercado e em lojas da cidade.

São obras com cores fortes e tonalidades contrastantes, ainda que com uma gama restrita (cinco cores, nem todas combinadas na mesma tela), acompanhadas por grafismos que remetem para símbolos ritualistas, como se pode ver na figura 3.1., e para o alfabeto árabe. Ele usa uma técnica não figurativa, pois as formas apresentadas compõem-se de linhas, cores e símbolos.

Não cabe aqui esmiuçar os meandros do estilo abstracto na história de arte ocidental que, desde o fim do século XIX até ao século XX, teve múltiplas definições, consoante os contextos históricos e artísticos (Roque, 2003, p. 20-21). Mas, atendendo à anterior definição geral, é um estilo em que se podem incluir produções artísticas de culturas não ocidentais, ainda que estas, quase não figurem nos estudos de história de arte e de estética. Na antropologia foram vários os autores que abordaram a questão da abstracção, primeiro debatida em termos evolucionistas e que com Franz Boas (1927) alcança um estatuto de capacidade técnica e conceptual universal, paralela à da figuração. No entanto, devido à dificuldade da análise estrutural integrar transformações e pressupor um sistema estável, Claude Lévi-Strauss ainda define a pintura abstracta referindo-se de forma crítica apenas à pintura académica. “C’est une école de peinture académique, où chaque artiste s’évertue à représenter la manière dont il exécuterait ses tableaux si d’aventure il en peignait. (...) dans un rejet total de la contingence de destination: le tableau n’est pas fait pour un emploi particulier. L’autre caractère, (...) consiste dans une exploitation méthodique de la contingence d’exécution (...)” (Lévi-Strauss, (1962), p. 45)

Não obstante, no discurso de Lilison sobre as intenções da produção das obras abstractas é notória uma nostalgia pela Guiné-Bissau e pelas tradições em mudança, nem sempre evidente para o público ocidental. A lógica da diferença e da africanidade do artista assume contornos essencialistas neste tipo de criações, ainda que também implique uma articulação com a arte ocidental, nas suas palavras, *para gravar o contemporâneo*. A abstracção e a estilização de outras obras figurativas representam a possibilidade de efectuar conexões entre modelos culturais e artísticos divergentes. Ao longo do tempo Lilison foi acrescentando cores à sua paleta cromática, de cores quase puras. Se inicialmente ele trabalhava sobretudo com o vermelho, o branco e o preto, à

medida que as saudades e distância das suas tradições aumentaram, sentiu a necessidade de as relembrar através da recriação das várias cores e tonalidades com as quais se identifica culturalmente, como se aprofundará posteriormente. Um dos motivos temáticos central em muitos dos seus quadros, como na figura 3.1., é o ritual de iniciação masculino e de circuncisão, *fanado*, identificado pelo símbolo central e semicircular, denominado *coré*. Segundo o artista, enquanto prática tradicional guineense está em desaparecimento devido aos hábitos ocidentais e à SIDA. Dentro da simbologia aprendida no *fanado*, o símbolo triangular com um ponto no seu interior significa casa e a multiplicação sequencial do mesmo sem os pontos remete para a mulher e para a vida, como na margem esquerda da figura 3.1. Deste modo, ele procura focar aspectos ligados à coesão social e à transmissão de conhecimento envolvidos naquele rito de passagem, que conhece por experiência pessoal.

Aos dez anos de idade, como outros rapazes, foi sujeito a uma aprendizagem com os homens de valores e de conhecimentos sobre as fases da vida, que culminou na circuncisão. Este saber foi transmitido através de certos ideogramas e cores tidos como secretos, apenas revelados aos iniciados<sup>116</sup>. Como ele me afirmou numa entrevista (20/01/2004), *em teoria não têm o direito de trabalhar com os símbolos, pois os mais velhos dizem que é tudo o que lhes resta como povo*. Porém, Lilison também apresentou uma justificação culturalmente relativizada, segundo a qual na Guiné-Bissau toda a população, mesmo a feminina, acaba por ter um acesso parcial a certos significados simbólicos. Logo, ao revelar interpretações parciais e fragmentadas não está a quebrar totalmente o secretismo e a exclusividade envolvidos. Assim, uma das características daqueles rituais é que no final os iniciados, já com estatuto de adultos, tornam a ser integrados na sociedade, revelando a todos algumas das suas aprendizagens sob a forma da exibição das produções materiais efectuadas e usadas (máscaras com símbolos,

---

<sup>116</sup> Segundo informações de Lilison ele terá sido submetido a este ritual quando tinha dez anos, mas a idade da iniciação entre a sua etnia (papel, ou pepel) é por volta dos 20 anos. Com o colonialismo o tempo de duração do fanado que, por exemplo entre a etnia bijagó (bidjogo) *antes podia durar cinco ou seis anos, foi limitado a alguns meses para que os homens pudessem ser recuperados para o trabalho obrigatório, nomeadamente, para extrair o óleo de palma numa fábrica construída em 1929 por alemães, depois explorada por particulares e em 1965 pelo Estado português. Depois da independência o governo adoptou uma restrição de dois meses para o ritual, taxando os dias suplementares* (Duquette, 1983, p. 21-22). Apesar de haver muitas diferenças no ritual de fanado das várias etnias que o praticam, as limitações no período de duração foram gerais para todo o território.

pinturas nas paredes dos santuários, etc.). Estas foram executadas no período em que estiveram afastados das suas casas, num acampamento com inúmeros neófitos (chegando a ser várias centenas) e homens mais velhos. A escultura iniciática foi identificada entre os bijagós, mas outras zonas onde o animismo também aparece directamente ligado à produção escultórica são as das etnias felupes (djolas), balantas, papeis e nalús (Duquette, *Ibid.*, p. 219).

Mesmo que alguns significados das obras de Lilison sejam implícitos ou apenas parcialmente revelados aos observadores, vemos que a arte na acepção moderna e contemporânea (eurocentrada e destinada a um mercado ocidental) alarga o acesso a um conhecimento ritualista. A abertura, ainda que condicionada, de um campo simbólico tido como restrito, através das actividades expositivas em diáspora ou dos mercados de arte nos locais de origem (sobretudo destinado ao turismo e a elites sociais), permite ao artista a afirmação e a valorização identitárias. Ainda que, ele conceba a identidade tradicional como transformada ou em desaparecimento é uma identidade cultural com características que considera específicas, resultado das vivências, emoções e memória pessoais, mas que em parte partilha e torna patente através da expressão plástica. Por ele já não estar totalmente integrado da sociedade de origem pode revelar parte dos segredos ligados ao fanado, pois de contrário temeria as *sanções divinas (dos espíritos), que podem implicar a morte do traidor, e sociais* (Duquette, *Ibidem*, p. 127).

Por vezes, Lilison assumiu que a interpretação das suas obras deve ser feita pelo próprio público, para que este possa participar e interagir com elas, sugestionado apenas pelos títulos ou formas das mesmas. Assim, ao mesmo tempo que preserva a especificidade de certas significações, assinala a relatividade e a individualidade do olhar sobre uma imagem não figurativa. Apesar das suas interpretações resultarem de ideias baseadas em experiências e sonhos pessoais, frisa que outras pessoas podem fazer diferentes análises partindo dos mesmos elementos visuais. No entanto, é frequente o criador escrever textos explicativos, ou quando questionado, apresentar alguns significados das obras que produz. Através do discurso escrito e oral ele acaba por explicar certos motivos gráficos que associa à tradição africana e em particular à guineense, mas também à língua crioula.

### 3.2. Arte contemporânea africana e significados

A escrita é outro meio de expressão artística em que Lilison faz incursões, através da elaboração de poemas para os folhetos das exposições e canções, ou de uma autobiografia com a redacção em curso. Quase sempre escreve em crioulo da Guiné-Bissau e depois traduz para português ou para francês, línguas que fala e escreve, dependendo dos contextos artísticos em que expõe ou divulga os textos. Segundo estudos do contexto migratório guineense, “o crioulo, [é o] único veículo linguístico com alguma expressão nacional, e só depois o português, falado por uma pequena minoria.” (Machado, 1998, p. 44) A preponderância do crioulo, o seu desenvolvimento histórico e as especificidades que tem na Guiné-Bissau, em relação ao de Cabo Verde, são aprofundadas na obra de Carlos Lopes (1988). Dos PALOP é onde a língua portuguesa tem uma posição mais frágil, pois sofre a concorrência da forte implantação de outras línguas locais e do crioulo, este último que tende a unificar o país linguisticamente. Face a este panorama, o artista confirma *o carácter socialmente selectivo da emigração guineense*, apresentando também um estatuto social e uma escolaridade mais elevados, das classes médias urbanas de Bissau (Machado, *Ibid.*, p. 45, 42).

É de sublinhar que o termo de abstracção aplicado à arte no ocidente esteve ligado, desde o fim do século XIX, à poesia e à música, como formas metafóricas, alegóricas e significantes de ideias, sentimentos e representações (Roque, *Ibidem*, p. 12; Borja-Villel, 1998, p. 197). “En ce qui concerne la génération des pionniers de l’art abstrait, c’est surtout le langage poétique qui leur a servi de modèle, parce qu’ils étaient fascinés par le glissement de la fonction dénotative des mots vers leur force expressive et émotionnelle intrinsèque.” (Roque, *Ibid.*: 19) Em antropologia a arte plástica nem sempre é abordada como uma forma de linguagem, reservada à comunicação discursiva (Gell, *bid.*, p. 6), mas antes entendida como forma de acção expressiva colectiva, transcendental ou espiritual, e por isso universal. Porém, para o artista em estudo a arte é percebida e executada como um meio de comunicação codificado dirigido a agir distintamente sobre diferentes públicos (iniciados/ não iniciados, guineenses/ ocidentais). O mesmo tipo de ligações entre estética, mitologia, rituais e história oral foi assinalado em outros contextos culturais (Boas, [1927] *Ibid.*, p. 334-335; Coote & Shelton, *Ibid.*;

Fabian, 1996, p. 255). Logo, mesmo que a arte não seja um conceito universal, por não existir como vocábulo ou prática autónoma em certos contextos culturais (Gell, *Ibid.*, p. 5; Heinich & Schaeffer, 2004, p. 128), pode ser analisada antropologicamente como *sistema de acção social, composto por práticas intencionais e de transformação* (Gell, *Ibid.*), mas que se expressa igualmente através de propriedades sensíveis (Coote & Shelton, *Ibid.*) significantes (Forge, *Ibidem*).

De seguida reproduz-se um poema da autoria do criador, por este ter integrado várias das suas exposições individuais<sup>117</sup> e ser um meio a que recorre para expressar, em discurso escrito, valores que ajudam a perceber os significados gerais que atribui à sua obra plástica

“Eu pinto para não morrer.  
Eu pinto para gravar o contemporâneo.  
Eu pinto pelo amor à arte.  
Eu sou um criador, transportador que anda  
Sobre os velhos caminhos dos meus ancestrais.

A minha pintura é um reflexo da minha infância,  
Como várias crianças africanas.

Antes de começar a pintar, eu preparo o meu suporte.  
É nesse momento preciso que eu tento reproduzir o habitat africano na terra.  
É o que explica a textura das minhas telas.

Actualmente as minhas cores, ponto de viragem na minha linguagem plástica:  
O negro, o vermelho, o branco, o azul e o ocre.

Para os meus vivos, os meus mortos, nossa morte:  
Para os meus dias e minhas noites:  
Para a eloquência particular destas cores em crioulo tal como é falado em Cabo  
] Verde, Zinguinchor (Casamansa), (Nando) Guiné-bissau, dizemos:  
Preto nok (negro no superlativo relativo do negro)  
Burmedju wak (vermelho no superlativo relativo ao vermelho)  
Branku fandam (branco no superlativo relativo do branco)  
Azul (azul do céu, azul de Bolama – Bijagós, azul das ilhas onde eu nasci):  
Banlulê (ocre, cor da terra africana)

Na tabanca os sábios (boloberus), quando falam aos espíritos utilizam estas mesmas  
] cores.

Ora a arte parece-me uma actividade espiritual maior.”

<sup>117</sup> Primeiro traduzido em francês nas exposições que efectuou em Montreal (Canadá) e como parte introdutória do seu *Curriculum Vitae*, depois em português inserido no folheto da exposição no Núcleo de Artes Plásticas de Sintra (2004).



À semelhança dos especialistas religiosos (*baloberus*<sup>118</sup>) *que na tabanca quando falam com espíritos utilizam aquelas cores*, o artista também as usa para expressar emoções: o vermelho e o negro ligados à impureza e à morte, mas que possibilitam a vida, o branco associado à vida, o ocre à terra, o azul ao céu, ao mar e à água, dois elementos abundantes na Guiné-Bissau.

A tríade de cores (vermelho, preto e branco) noutros contextos africanos também tem significados plurais e ambivalentes, consoante o contexto situacional e ritual em que é usada, estando com frequência ligada a rituais de iniciação, analisados por Victor Turner. Porém, se este autor assinala a ambiguidade simbólica e cromática, propõe uma teoria de âmbito universal em que aquelas cores funcionam como *três princípios vitais, fundadores e normativos, que condensam experiências psicobiológicas, envolvendo a razão e os significados ligados com o grupo primário de relações sociais* (Turner, [1967] 1970, p. 48-91). A extrapolação teórica a partir de um contexto etnográfico foi posteriormente posta em causa com comparações feitas a partir de outras sociedades (cf. Young, [2006], p. 179). No que respeita aos significados das cores apresentados por Lilison estes são relacionados com fenómenos sociais, rituais e naturais localizados na Guiné-Bissau, mas igualmente em outras sociedades em que se foi integrando.

Na arte ocidental as cores, destacadas do mundo das formas, desde o século XIX, foram pensadas com base numa semiologia abstracta. Assim, também se estabeleceu uma tríade de signos coloridos, onde o branco (remetia para a neve, a pureza e a calma) e o negro (era associado à noite, à solidão e à tristeza), opondo-se entre si, e como exemplos não-cromáticos opostos ao vermelho (símbolo do sangue, da vida e da alegria). Porém estas associações simbólicas revelaram-se difíceis de manter, sobretudo porque foram etnocentricamente pensadas como universais, quando resultavam das convenções de um conjunto de artistas (Roque, *Ibid.*, p. 365-366). O uso recorrente destas três cores em diversas sociedades é hoje pensado como resultado das características cromáticas em si que, embora dependentes da cultura, *criam um efeito espacial quando combinadas, registando e estimulando percepções em autores e audiências* (Young, *Ibidem*, p. 181-182).

---

<sup>118</sup> São responsáveis de santuários clânicos e, ao mesmo tempo, da iniciação dos jovens.

Para Lilison a arte é tida como expressão mediadora da sua cultura espiritual e ancestral. A equivalência estabelecida no poema entre a arte que produz e o domínio religioso, possibilita-lhe elevar o estatuto das suas criações no que diz respeito aos significados e simbologias rituais. Por isso, ele utiliza as cores com o objectivo de comunicar com o público de várias nacionalidades e equiparar-se aos especialistas da religião animista. Mas como ele considera que as obras podem ser percebidas e apreciadas *de per se* acaba por não revelar totalmente os significados, mesmo através da linguagem e do poema escrito. Tal também lhe permite não quebrar em absoluto o segredo ritual. Assim, paralelamente à significação simbólica, ele procura que as obras hajam e produzam efeito sobre as audiências, através das suas propriedades materiais intrínsecas como: cores, linhas, contraste, luminosidade e dimensão táctil, esta última conseguida através da mistura de materiais.

O paralelismo entre arte e religião já tinha sido notado em contextos ocidentais, sendo uma característica propiciada pela singularidade subjectiva das obras plásticas e da identificação da auto-expressão desta subjectividade com uma criação e revelação ontológicas (Heinich & Schaeffer, *Ibidem*, p. 91-92). A transferência da metafísica teológica para o domínio artístico terá ocorrido no contexto romântico alemão do século XVIII, tendo sido desenvolvida nos mais diversos países europeus a partir do século XIX e durante o século XX (*Ibid.*; Warburg, (1923) 1995). No caso de Lilison o paralelo é fundamentado na apropriação criativa de referências assumidas como tradicionais guineenses e animistas. Apropriação que, na perspectiva do artista, se legitima na transmissão de conhecimentos técnicos e simbólicos (por exemplo das cores), interiorizados nas vivências rituais, durante a infância, à semelhança das outras crianças africanas. Mas, a originalidade e a individualidade das suas obras fazem com que possa aceder a uma forma de comunicação universal, reconhecida pela essência transcendental da arte (Heinich & Schaeffer, *Ibid.*, p. 93). A ligação da mitologia e dos ritos à expressividade criativa em várias sociedades é, com as mencionadas ressalvas sobre o relativismo criativo, comparável a certos paradigmas da arte ocidental, como assinalaram autores da antropologia, da sociologia da arte, da estética e da filosofia (Boas [1927] 1996; Lévi-Strauss, [1962], p. 262; Coote & Shelton, *Ibid.*; Becker, *Ibidem*; Heinich & Schaeffer, *Ibid.*; e Bürger e Antich [1998]). Estes elementos culturais (colectivos) ao

serem interpretados e expressos numa linguagem plástica individualizada, integrada no domínio da arte moderna e contemporânea, tornam-se estética e universalmente compreensíveis e duplamente transcendentais. Por um lado, porque dependem da essência transcendente da arte na acepção ocidental, que identifica a criação do artista com a singularidade (Heinich, 1998, p. 23; Heinich & Schaeffer, *Ibid.*, p. 95), por outro, porque se baseiam na interiorização/ exteriorização criativa de símbolos ritualistas e animistas. Neste caso, ambos os tipos de conceptualizações e práticas conjugam-se nas intenções e nos trabalhos produzidos por Lilison. Ao recorrer em simultâneo a modelos e concepções de arte ocidentais e africanos, o artista procura elaborar uma síntese que identifique o seu estilo criativo pessoal. Por conseguinte, ele pretende que as suas criações sejam vistas como obras de *arte africana contemporânea*, seguindo certos exemplos que procura conhecer (visitando exposições, lendo obras e contactando com artistas de várias nacionalidades), ao mesmo tempo que evoca valores tidos como tradicionais e espirituais da sua cultura de origem.

As suas obras destinam-se, então, não apenas a um público guineense<sup>119</sup>, ainda que este fosse maioritário nas inaugurações das suas exposições individuais em Lisboa, mas também a um público ocidental, que Lilison percebe com capacidade de as valorizar e adquirir. Várias obras foram compradas por particulares, integrando colecções privadas no Québec (Canadá) e uma adquirida pela Sociedade de Artistas do Québec, da qual faz parte. Em Portugal, além de alguns particulares, é de referir a Universidade Lusíada (Lisboa) como a entidade que lhe comprou mais quadros, aquando da organização de uma exposição colectiva em que o artista participou em 2004. Esta instituição de ensino superior privado quis, deste modo, ajudar a promover o trabalho de

---

<sup>119</sup> Composto por familiares, amigos e conhecidos do artista, imigrantes e pertencentes a elites sociais na sociedade de partida. De acordo com estimativas baseadas em cruzamento de vários tipos de dados, em 1996, a população imigrante guineense em Portugal (incluindo os de nacionalidade, legais e ilegais, e os de origem) seria de 22.000 a 23.000 (Machado, *Ibid.*, p. 17). Era a terceira mais numerosa relativamente aos PALOP, depois da cabo-verdiana e da angolana. Concentrada na Região de Lisboa e Vale do Tejo, a partir dos anos 90, apresenta uma taxa de crescimento elevada, bem como, uma acentuada sobremasculinidade e uma população bastante jovem (Bastos & Bastos *Ibid.*, p. 86; Machado *Ibid.*, p.15-16). A concentração residencial e a sobremasculinidade em Portugal “... parecem associadas a uma emigração dominada por motivações económicas.” (Bastos & Bastos, *Ibid.*, p. 55), mas atendendo-se ao carácter distintivo e selectivo da emigração guineense (de classes médias, assalariadas e escolarizadas, de Bissau), serão sobretudo razões ligadas com a possibilidade de mobilidade ascendente na hierarquia social do seu país de origem que motivam estes movimentos migratórios (Machado, *Ibid.*, p. 42), ainda que se tenha verificado um sucessivo depauperamento das várias classes sociais.

artistas originários dos PALOP, além de efectuar uma colecção para fins de valorização e decoração das suas instalações.

O público ocidental da arte africana contemporânea procura aceder às essências culturais das obras ou confrontar-se com rupturas estéticas e conceptuais dos estereótipos. Esta dicotomia nas expectativas definidas do exterior daquele campo de produção artística dificulta a valorização institucional. Como refere o crítico de arte Joëlle Busca (2000, p. 5 e 7): “Un certain nombre de lieux communs entravent la visibilité de l’art contemporain africain. On ne lui applique pas la même grille de lecture qu’à art euro-états-unien, on le retient autour de quelques catégories spécifiques. (...) Des artistes africains se trouvent en effet prisonniers d’un local manipulé, immergés dans un processus de réalisation d’objets élus par d’autres, sans distance avec leurs croyances revues et corrigées, sans familiarité avec les grandes thèmes universels, végétant dans la survivance de pensées archaïques et d’une gestualité sans fantaisie.”

### **3.3. Tensões sociais e artísticas**

Lilison reconhece as ligações históricas de poder entre Portugal e Guiné-Bissau, instauradas com o colonialismo e continuadas depois da independência. O seu pai combateu na guerra colonial contra os portugueses, pelo que esteve vários anos preso, tendo o próprio artista sido activista na independência daquele país. Porém, ele afirma que ainda se pratica o *fanado* de forma tradicional porque a independência política só foi declarada em 1974 (<sup>120</sup>). Devido à tardia independência, na sua perspectiva, houve um maior atraso no desenvolvimento do país, o que permite, por outro lado, que os guineenses estejam mais próximos da cultura de origem. Ele apresenta-se como natural da região da cidade de Bolama, frisando a sua importância como capital da Guiné durante um período na época colonial, e como pertencente à etnia papel, assim denominada por ser um grupo possuidor de documentos de identificação e mais ligado ao poder administrativo. Porém, esta ligação resultou da subjugação violenta na

---

<sup>120</sup> “Guinea-Bissau was granted formal independence in September 1974, the other Portuguese colonies in 1975.” (Chabal, 1986, p. 85) Sobre a situação política e partidária da Guiné-Bissau, mas também de Cabo Verde, que desde a luta pela independência até à década de 80 partilharam uma ideologia e um projecto político-partidário comum, conduzida pelo líder do PAIGC, Amílcar Cabral, consultar ainda: (Koudawo, 2001).

campanha militar colonial, empreendida em 1915 por Teixeira Pinto, para esmagar a ofensiva dos papéis à ilha de Bissau que possuíam armas de fogo e durante séculos ameaçaram a região (Pélissier, 2004, p. 266-268). Este mesmo autor assinala em Bissau e na mesma época a presença de grandes empresas comerciais francesas (*Ibid.*, p. 266).

A etnia papéis historicamente concentra-se em Bissau, tendo efectuado previamente uma migração interna campo-cidade. Consequentemente, *é a etnia que atesta maior criouliização e uma tradição migratória e animista de longa data* (Machado *Ibid.*, p. 32, 54). Apesar de na Guiné-Bissau ser uma etnia minoritária, em Portugal *os papéis são os mais numerosos entre a população imigrante vinda daquele país, devido à sua criouliização e inserção na zona de maior recrutamento migratório* (Bissau) (*Ibid.*, p. 46). No panorama actual das várias etnias daquele país, o autor citado ainda constata que a pertença étnica nem sempre é referenciada, sobretudo pelas classes sociais mais elevadas, nem totalmente fixa e exclusiva, devido a casamentos entre diferentes grupos<sup>121</sup>.

A formação escolar do artista atesta o acesso às instituições ocidentais, que, como ficou explícito, continuou depois da independência, em países como a Itália e o Canadá. Foi neste último país que ele contactou intensivamente com a arte contemporânea e onde assumiu um intercâmbio criativo. “Issu de l’Afrique, j’ai choisi l’Amérique. Deux mondes, deux langages, deux visions dans un même univers.”<sup>122</sup> Lilison tem hábitos de consumo urbano (boémio, artístico, musical e no vestuário que usa), procurando estar a par e visitar exposições de artistas contemporâneos ocidentais, os quais também lhe servem de referências estéticas e/ ou conceptuais. Como exemplo, por sua sugestão, visitámos os dois a exposição de Antoni Tàpies<sup>123</sup>, artista catalão reconhecido internacionalmente, na galeria da Seguradora Mundial Confiança em Lisboa, em 30 de Janeiro de 2002. Conhecedor das obras de arte abstracta<sup>124</sup> daquele artista, Lilison

<sup>121</sup> Sobre as migrações e relações inter-étnicas na Guiné-Bissau (Cardoso, 2002, p. 29-48).

<sup>122</sup> [Documento electrónico]: Hargrave, s.d., “Tabala: Rhythmes dans le vent”. Um texto jornalístico canadiano também refere: (S.a., 2000) “(...) Lilison Cordeiro créent un lien entre l’art traditionnel africain e l’art occidental.”

<sup>123</sup> Artista nascido em 1923, marcado pela Guerra Civil espanhola e pela Segunda Guerra Mundial, que iniciou a sua carreira a partir da década de 40, prosseguindo-a de forma crítica e com temáticas assumidamente políticas durante o tempo do franquismo e até ao final dos anos 90 (Borja-Villel, *Ibidem*).

<sup>124</sup> A arte abstracta como movimento histórico conheceu uma hegemonia na década de 50 e o declínio na década de 60, com o retorno à imagem proposto pelos movimentos da Arte Pop e do Neo-realismo. Teve duas abordagens teóricas fundamentais: a dos formalistas que colocavam o ênfase nas formas e materiais

aprecia especialmente os trabalhos de desenho e o uso de matérias como o pó de mármore, a pasta de papel, o verniz e a madeira<sup>125</sup>. Existem mesmo algumas similitudes nas obras de ambos, tanto na abordagem de materiais tácteis e com relevo, como no uso da escrita e de signos, como elementos pictóricos e conceptuais<sup>126</sup>. Além de que, salvo os respectivos currícula e estatuto artísticos, os dois prosseguiram actividades criativas relativamente independentes de movimentos artísticos institucionais. Mas, como veremos de seguida, as semelhanças entre ambos os artistas são sobretudo formais, visto que divergem nas ideias que têm da arte que produzem. A. Tàpies não teve formação artística e assumiu que por vezes abordava problemas pessoais e políticos nas suas criações, ainda que acabasse por se abstrair destes devido ao seu estilo e ao automatismo da sua criatividade (Borja-Villel *Ibid.*, p. 210). Por seu lado, Lilison teve formação artística e não concebe à partida que a arte possa ser usada para expressar acontecimentos negativos. No entanto, não só tem memórias ligadas às tradições guineenses, como refere medos, angústias e até um certo embaraço face ao país de origem. Por isso, mesmo vivendo noutros países, tenta promover a Guiné-Bissau, mas sente que as condições de vida proporcionadas aos cidadãos não apresentam o desenvolvimento desejado. Da última vez que visitou o país, no ano de 2000, diz ter-se comovido com o estado de destruição em que encontrou a cidade, que trata como *minha Bissau*. O Centro Cultural Francês, uma das poucas instituições que promovia exposições artísticas e onde poderia voltar a expor, foi destruído e os seus funcionários

---

em que executavam as obras, esvaziando-as de sentido, de forma a libertarem-se da figura, do sujeito e da representação; e a dos absolutistas, que acentuam o aspecto do sentido e da semântica transcendentes ao objecto. Estas abordagens opostas (dos objectos sem significante, e dos significantes universais sem objectos) tornaram-se incapazes dar conta da natureza da arte abstracta que passou a ser compreendida, através do modelo de F. Saussure, como signo, onde significado/ significante são indissociáveis (Roque, *Ibid.*, p. 414-427). Como veremos, Tàpies articula as duas abordagens, ao procurar um sentido imanente e engendrado nas suas próprias obras, e não um sentido transcendente e preexistente.

<sup>125</sup>Tàpies afirma que *procura estabelecer interconexões entre o desenho, colagem e pintura, para propositadamente cruzar continuamente as fronteiras entre as categorias estabelecidas de antemão pela academia e a industrial cultural, e reflectir sobre a crise do conceito de matéria no mundo científico e filosófico* (Borja-Villel, *Ibid.*, p. 196).

<sup>126</sup> As ligações entre a obra de Tapiés e a arte africana também foram expressas na exposição “Learning From Africa” (2002), na Galeria Mário Sequeira, em Braga. Com o objectivo de estabelecer *um diálogo entre a arte contemporânea e a arte africana, apresentaram-se quinze esculturas africanas, provenientes de uma colecção suíça, em conjunto com obras de vários artistas contemporâneos de várias nacionalidades, entre estes A. Tàpies* [Documento electrónico]: Sequeira, s.d., “exposições”.

obrigados a partir em 1999, a quando da guerra civil e invasão do Senegal<sup>127</sup>. Às vezes ele lamenta ter deixado o país natal, explicando que o fez quando a mulher e a filha morreram de doença. Questiona-se se devia ter ali continuado a viver, arrependendo-se por não ter ajudado mais os pais, entretanto falecidos. Porém, estas experiências negativas, bem como, os problemas sociais, políticos e económicos da Guiné-Bissau não são habitualmente motivos temáticos nas suas criações. Como afirmou numa entrevista para uma revista canadiana: “L’art n’est pas fait pour déranger. L’art, c’est la joie, c’est là pour exprimer ce que j’ai à l’intérieur.” (S.a., 1995) Assim, ele opta por uma abordagem de eventos culturais ou naturais tidos como típicos, reforçados pelo seu discurso oral e escrito, que atestam uma idealização da Guiné-Bissau e da identidade africana. Apesar de ter presente os aspectos negativos do país, artisticamente adopta uma imagem positiva, assente numa construção de uma identidade africana fundada nas tradições. Esta imagem representa os aspectos menos problemáticos da sua identidade pessoal e artística, ao mesmo tempo que promove o seu país de origem junto a consumidores que acha que visam deparar-se com a originalidade e com a diferença estética e cultural. Tal como nos capítulos anteriores, esta é uma estratégia reactiva face à imagem de África nas sociedades ocidentais, que leva quase sempre à idealização estética e ao reforço da diversidade cultural. Muito embora, este tipo de criações também seja consequência do próprio percurso dos artistas que envolveu uma socialização em contexto colonial, entre costumes africanos e ocidentais, e uma emigração de longa duração. Assim, independentemente dos estilos artísticos adoptados a estética ligada às culturas africanas é um meio de as valorizar como específicas e autónomas.

As figuras seguintes (fig. 3.2. e 3.3.) apresentam duas pinturas abstractas da última exposição individual de Lilison em Portugal, em 2004, no Espaço Cultural Casal de S. Domingos (Câmara Municipal de Sintra).

---

<sup>127</sup> *Em Junho de 1998 deu-se a sublevação de uma junta militar, composta por um grupo de soldados descontentes das forças armadas da Guiné-Bissau, liderados pelo chefe militar Ansumane Mané, que exigia negociações com o presidente Nino Vieira. A. Mané tinha sido suspenso em Janeiro do mesmo ano, sob acusações de negligência no controlo da venda ilegal de armas ao movimento de independência de Casamansa (MFDC) que luta contra o governo do Senegal desde 1982. Face à recusa de negociações por parte do presidente da Guiné-Bissau e com o apoio de grande parte da população à junta militar, desencadeou-se uma guerra civil que continuou por mais nove meses. Entretanto, tropas do Senegal e da Guiné-Conacri entraram no país em apoio ao presidente e para derrotar os ‘rebeldes’ (Drift, 2000, p. 37-41). Sobre assunto consultar ainda: (Koudawo, *Ibidem.*, p. 203-208; Tin, 2002, p.81-85; Soronda. *Revista de Estudos Guineenses*, Dezembro 2000).*



**Figura 3.2.** Lilison: Makaré, 2004, acrílico e técnica mista sobre tela (90 x 90 cm)



**Figura 3.3.** Lilison: Maré, 2004, acrílico e técnica mista sobre tela (90 x 90 cm)

Estes exemplos de tonalidades de azul e grafismos a branco, com os títulos: “Makaré” e “Maré” representam fenómenos naturais e marítimos. Makaré é um tipo de



maré que existe no leste da Guiné-Bissau, em Sambesselaké, que em certas épocas do ano enche em poucas horas o leito do rio. Pelo contrário, a maré enche e vaza repetida e continuamente. Como o *makaré* tem um carácter excepcional, existindo em poucos lugares do mundo, representa e condensa o aspecto da força da maré. O artista quis prestar homenagem àqueles fenómenos naturais, usados como evocações de memórias sobre a sua terra natal, através de uma estética abstracta, associada à arte contemporânea.

Pode-se então estabelecer uma diferença entre ambos os artistas abstractos face à institucionalização e à produção artística. A. Tàpies, além de atender à dimensão da *aura e da sacralização da obra de arte*, também é referência da rebeldia e da negação da própria arte moderna e contemporânea (Bürger, *Ibid.*, p. 200). Esta é uma ambiguidade e tensão entre as dimensões contraditórias de auto-afirmação e de auto-negação que, segundo certos historiadores de arte, assinala uma ruptura que caracteriza a arte moderna e contemporânea, em relação à arte romântica e à lógica cartesiana (Heinich, *Ibid.*; Bürger, *Ibid.*). O mesmo tipo de ruptura só pode ser inferido de modo ténue, sem ser explicitamente assumido, na obra e no discurso de Lilison. Ainda que os signos que usa não sejam percebidos por muitos dos observadores de forma unívoca, criando por vezes uma ambiguidade entre significado/ significante e entre objecto/ sujeito<sup>128</sup>, os conteúdos remetem para um contexto cultural específico, que confere um sentido preexistente às representações e aos elementos pictóricos. No seu caso, a transgressão de códigos, através da divulgação de signos teoricamente secretos, dá-se primeiro entre o artista e o seu contexto cultural de origem. Se bem que, a afirmação de práticas rituais às quais a administração colonial se opunha, que hoje contrariam a ocidentalização e a modernização, também deixe entrever uma tensão com a cultura ocidental. Mas, nas suas criações plásticas, acaba por não incluir uma dissolução explícita entre forma e conteúdo, ou efectuar um confronto entre aspectos e sentimentos contraditórios que

---

<sup>128</sup> A ambiguidade entre o sujeito/ objecto de obras não figurativas é uma característica que possibilita uma apropriação íntima pelo observador, em que a dicotomia entre ambos é abolida, e o poder de expressividade da própria obra é entendido e percebido (Antich, *Ibid.*, p. 207). Porém, mesmo as abordagens formalistas de arte abstracta ao remeterem o sujeito para a própria pintura, acabam por procura-lo como um ícone escondido e portanto de ordem diferente do objecto (Roque, *Ibid.*, p. 417). Além de que a dissolução do sujeito/ obra também se pode efectuar de forma colectiva, com base em concepções do âmbito mágico-religioso. Assim, nas sociedades não ocidentais é frequente os criadores representarem signos mágicos ou sagrados, interiorizados pelos observadores como fragmentos e emanações de ordem transcendental, contidos naqueles objectos, que são assim investidos de poder personificado, o que torna a diferenciação entre sujeito e objecto mais ambígua.

experimentou. No entanto, como o seu discurso deixa patente, produz pinturas que remetem para um ritual em desaparecimento como forma de registo evocativo para a sua preservação, mesmo opondo-se ao secretismo normativo como meio de protecção da especificidade cultural. Regista-se, então, uma dissociação entre as produções plástica e discursiva de Lilison. Esta dissociação, entre prática e teoria também foi encontrada em muitos artistas abstractos e analistas ocidentais, que privilegiaram a obra em detrimento dos escritos e discursos. Tal levou a que se considere este tipo de abordagem como fundada “sur une attitude schizophrénique: du tout que constitue l’œuvre d’un artiste, on garde ses toiles et on ignore ses textes.” (Roque, *Ibid.*, p. 418)

A *escrita plástica* de Tàpies<sup>129</sup>, porque é uma reelaboração sem conteúdos fixos e está *desligada de uma escrita alfabética ou linguística*, assinala a aporia entre a visibilidade estética e a representação multifacetada, integrando a própria contradição na sua obra (Antich, *Ibid.*, p. 205). Porque estamos perante dois artistas de contextos culturais distintos, apesar de partilharem certos pressupostos sobre a arte contemporânea, as suas respectivas posições de alteridade fazem com que diferentes objectivos e realizações sejam perseguidos e compreendidos pelo público. A diferença estético-cultural pode ser percepcionada nas obras de Lilison, mas a expressão de ambiguidades e rupturas é menos passível de ser compreendida pelos observadores e críticos de arte ocidentais. Estes últimos, porque tendem a centrar-se na sua própria cultura, reificam ora as características visuais de diferenciação estética e cultural, ora as de “assimilação” patentes nas obras, sem considerarem a heterogeneidade e as tensões sociais implicadas. Tal foi ilustrado pela referência de memória feita por Lilison a um texto jornalístico canadiano que comentava a sua obra como tendo a capacidade de assimilar a arte ocidental (30/01/2002). Os críticos e intervenientes no mercado de arte, que ao longo dos últimos séculos reorganizaram os diferentes campos artísticos, fazem com que os próprios criadores se tornem adeptos e dependentes de uma perspectiva algo redutora sobre as suas próprias produções (García Canclini, 2001, p. 39).

---

<sup>129</sup> Que recorre a algumas letras do alfabeto, palavras, ou números, inspirado nos ideogramas orientais, para jogar com os seus múltiplos significados que se transformam formalmente. Sobre a “escrita plástica” de Tàpies consultar a análise de Antich, *Ibid.*

### 3.4. Diáspora multissituada e representações sociais

Quando emigrou, em 1986, para o Montreal (Canadá) Lilison participou em muitas exposições das quais se destacam nas tabelas seguintes, primeiro as individuais e em seguida as colectivas.

Ano	Iniciativa	Local
1986	Cana-Guinée	Galerie Aline Dallaire, Montreal (Canadá)
1987	Regard d'Afrique sur le Québec	Centre d'Art de Baie-Saint-Paul, Montreal (Canadá)
1989	Peinture en direct – modèles vivants	Lézars, Montreal (Canadá)
1991	* Sem título além do nome do artista	Bar Les Bobards, Montreal (Canadá)
1992	Peinture en direct	Bar Les Bobards, Montreal (Canadá)
1993	*	Bar Les Entretiens, Montreal (Canadá)
1993	*	Bar Les Bobards, Montreal (Canadá)
1994	Lilison - Semaine Interculturelle Nationale	Société de l'Assurance Automobile du Québec, Montréal (Canadá)
1994	*	Ministère de l'Immigration du Québec, Montreal (Canadá)
1994	*	Galerie Stornwei, Montreal (Canadá)
1995	*	Centre Culturel Français, Bissau (Guiné-Bissau)
1996	*	Maison de la Culture du Plateau Mont-Royal, Montreal (Canadá)
1996	*	Maison de la Culture Frontenac, Montreal (Canadá)
1996	*	Centre de Commerce Mondial, Montreal (Canadá)
1996	*	Centre Culturel Français, Vancouver (Canadá)
2000	*	Bar Les Bobards, Montreal (Canadá)
2001	*	Consulado Português, Montreal (Canadá)

**Quadro 3.1.** – Exposições individuais de Lilison Di Kinara enquanto residente no Canadá

Ano	Iniciativa	Local
1987	*	École Antoine-Brossard, Montreal (Canadá)
1987	*	Maison International de La Rive-Sud, Montreal (Canadá)
1987	Village Africain	Centre Communautaire de Loisirs de Côte-des-Neiges, Montreal (Canadá)
1987	Festival d'Art Africain	Montreal (Canadá)
1989	Cercle des Artistes Peintres du Québec	Aéroport de Mirabel, Montreal (Canadá)

1990	Journées de la Maison Internationale de la Rive Sud	Maison Internationale de la Rive Sud, Montreal (Canadá)
1991	*	Galerie Lumo, Toronto (Canadá)
1994	Art Africain	Centre des Métiers d'Art Africain de Montréal, Montreal (Canadá)
1995	*	Centre Culturel Français, Bissau (Guiné-Bissau)
1995	*	Tour de la Bourse, Montreal (Canadá)
1996	*	Les Salles du Gésu, Montreal (Canadá)
1996	Biennal de Dakar – Dak'art	Dacar (Senegal)
1996	*	Bar Les Bobards, Montreal (Canadá)
2000	Africa Mania	Centre d'Art de Baie Saint-Paul- Corporation Culturelle de Shawinigan, Shawinigan, Québec (Canadá)

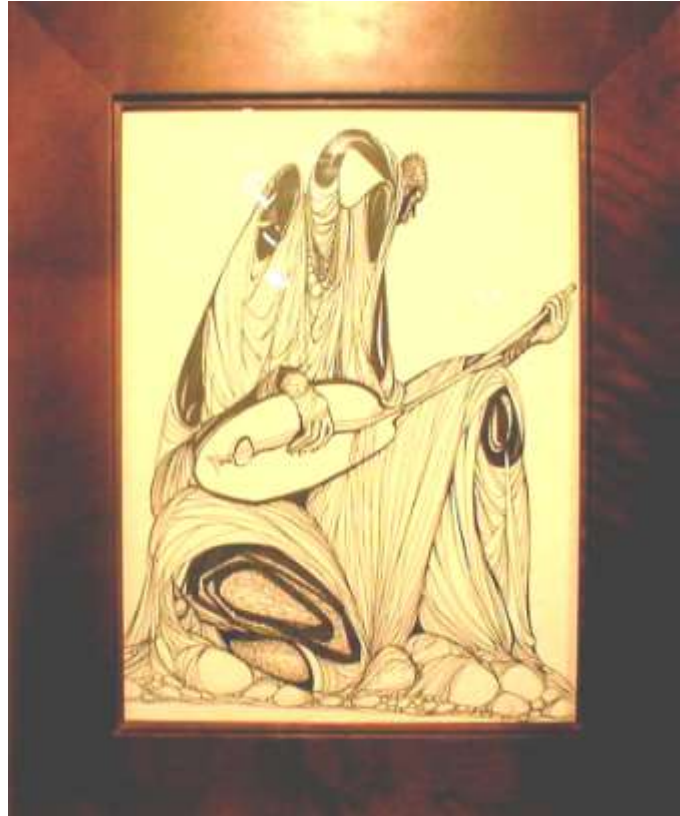
**Quadro 3.2.** – Exposições colectivas de Lilison Di Kinara enquanto residente no Canadá

Para efectuar a primeira exposição naquele país foi auxiliado pelo Centro Cultural Francês e Embaixada de França, ambos em Bissau, onde também expôs as suas obras, antes de 1986 e em 1995. Neste último ano, recebeu uma bolsa do Conseil des Arts et des Lettres du Québec, para a realização de um seminário para jovens artistas plásticos guineenses em Bissau.

Na primeira fase da carreira, Lilison produziu gravuras, desenhos a tinta-da-china, pastel e carvão, com imagens figurativas estilizadas e na maioria a preto e branco. Estas obras representam figuras femininas e tradicionais da Guiné-Bissau (como tocadores de música). Em Portugal tornou a imprimir algumas chapas de gravura para a exposição individual, na Cooperativa de Gravadores Portugueses – Gravura (Lisboa), em 2002, bem como, a apresentar-se numa exposição colectiva com três desenhos figurativos a tinta-da-china. O desenho reproduzido em seguida (Figura 3.4.) é um dos três que estiveram patentes, no ano de 2003, na “Colectiva lusófona – Coincidências”, na Galeria Municipal Gymnasio em Lisboa.

Como no exemplo da imagem seguinte, neste tipo de trabalhos, destacam-se as figuras estilizadas que contrastam com o suporte branco, isoladas do contexto, o que acentua o seu carácter de arquétipos. Relativamente a este tipo pictórico, o autor estabelece um certo paralelismo com a arte e a pintura ameríndias da floresta amazónica, baseado na utilização semelhante do negro e do branco, assim como, pela estilização das formas. Uma vez mais, por meio da arte procura estabelecer conexões entre culturas,

apesar de continuar a usar como referência principal os motivos guineenses. Ao colocar a tónica nas analogias formais e de conteúdo de diferentes criações, ele quer atenuar as rupturas e as oposições existentes, sem deixar de afirmar as ligações ontológicas com a Guiné-Bissau.



**Figura 3.4.** Lilison: Djidio di Tonkorom, 1997, tinta-da-china sobre papel (A3)

No Canadá ele pôde continuar a formação artística, não apenas em instituições de ensino, como também em outras ligadas à integração de imigrantes. Refere ainda, como marcante na sua educação artística, o trabalho conjunto desenvolvido, durante cerca de dois meses no ano de 2000, no atelier do pintor senegalês, Ismaïla Manga, e cujo resultado esteve patente numa exposição<sup>130</sup>. Segundo Lilison, este pintor assume nas suas obras múltiplas referências identitárias, em parte por lhe possibilitarem maior destaque e visibilidade mediáticos. Ele aborda temáticas que vão das características da

<sup>130</sup> Exposição “Africa Mania” no Centre des Arts de Shawinigan (Canadá), no ano de 2000 (Montminy, *Ibid.*).

cultura senegalesa, à colonização francesa, à islamização, até à experiência de diáspora no Canadá. Baseando-se neste exemplo artístico, do criador que considera como seu “mestre”, Lilison procura fazer o mesmo tipo de abordagem criativa de reflexão cultural e identitária relativamente ao contexto guineense, movido pelos mesmos interesses de intervenção e participação no campo artístico. Porém, antes de conhecer aquele artista, Lilison já tinha estabelecido algumas ligações artísticas com o Senegal, nomeadamente, em 1996, quando foi integrado na Bienal de Arte de Dacar, onde pôde desenvolver actividades criativas no Centro de Arte da mesma cidade. Relativamente à sua passagem e ligação artística com o Senegal esta também se explica pela proximidade geográfica daquele país com a Guiné-Bissau. Como países fronteiriços, historicamente sempre verificaram movimentos migratórios de guineenses em direcção ao Senegal das etnias manjaco e papel, ligadas à produção artesanal, nomeadamente à tecelagem, ou ao comércio ambulante, bem como, de outras ligadas à produção agrícola (Machado, *Ibid.*, p. 10, 11, 27; Cardoso, *Ibidem*, p.32, 36, 39, 42, 44). Além de que, Dacar é um dos centros culturais e artísticos da África Ocidental com importantes ligações internacionais.

Durante 14 anos ele viveu em Montreal e obteve a nacionalidade canadiana, como frisa, não por casamento com uma cidadã canadiana, mas por mérito artístico de ter representado o Canadá em exposições e eventos culturais, tais como: o 11º Festival de Cinema “Vues d’Afrique”, em 1995, onde recebeu o 1º prémio no concurso de cartazes; e a exposição “La carte n’est pas mon territoire”, Salles du Gesù, em 1996, em que foi membro do júri de selecção das obras. Lilison ainda participou na banda sonora original do filme de animação “Âme Noire/ Black Soul”, realizado por Martine Chartrand e mencionado para diversos prémios internacionais; e foi um dos protagonistas do documentário de Boulou E. De B’béri, “Looking for my Pygmalion, Memories”, em 1996, tendo sido citado na *Revue Noire – African Canada*, nº 25 de Junho de 1997 [Documento electrónico]. Apesar da sua integração legal e artística, afirma ter deixado aquele país em 2001 por ser um meio artístico-profissional fechado,

onde o poder do boato lhe criou obstáculos à actividade criativa<sup>131</sup>. Assim, devido à identidade africana e ao estilo de vida boémio de Lilison, frequentador de bares e cabarés naquela cidade, onde também expunha e tocava com frequência, sentiu alguns constrangimentos no acesso a galerias, a instituições e a movimentos com uma posição dominante no campo artístico. A arte africana e o seu consumo transnacional, ao mesmo tempo que possibilitam a formação de alguns movimentos colectivos na diáspora que colaboram para a institucionalizar, funcionam como um nicho cultural arredado das instituições artísticas dominantes, com algumas excepções<sup>132</sup>.

Naquele país ele formou o segundo e terceiro agregados familiares sucessivos, com filhos, tendo o último divórcio contribuído também para a sua partida para Portugal. Nesse mesmo ano, por ter vários familiares a residir na zona de Lisboa, decidiu juntar-se-lhes, em particular a um dos irmãos que trabalha na construção civil, mas que também escreve<sup>133</sup>. Aqui ele acabou por conhecer uma muçulmana da Guiné-Conakri, com a qual se casou em 2003, tendo-se para tal convertido ao Islão. Ao longo da história da Guiné-Bissau verificam-se inter-relações entre aqueles dois países, sendo que o próprio avô materno de Lilison também era originário da Guiné-Conakri e muçulmano<sup>134</sup>. A sua conversão segundo afirma, serviu para provar o empenho e apreço pela companheira, além da fé que diz sentir e de uma certa pressão dos familiares dela. Assim, ele declarou que deixou de tomar bebidas alcoólicas, de comer carne de porco, passou a rezar bastante e a ir à mesquita semanalmente. A aprendizagem do Corão na mesquita de Lisboa foi facilitada pela sua capacidade de memorização das orações, o que para ele confirmou a decisão de se converter. Ele chegou mesmo a afiançar que levava mais a sério que a esposa as proibições e as prescrições islâmicas, por exemplo, rezando mais ou abstando-se de comer carne de porco. O negócio comercial da família conjugal também permite ao artista não ter uma ocupação laboral regular, para além da arte.

---

<sup>131</sup> Como já foi notado em estudos sobre dinâmicas migratórias e estigmatização, o boato é uma forma de reprodução de uma imagem depreciativa do “outsider”, por parte do grupo “established” (Pires, *Ibid.*, p.108).

<sup>132</sup> Artistas com um curriculum internacional, que são integrados em colecções de arte (Ribeiro *Ibid.*). De notar que, na colecção de arte de África da Culturgest não foi incluído nenhum artista da Guiné-Bissau ou de São Tomé e Príncipe.

<sup>133</sup> Tal como em outros grupos de imigrantes, as redes de interconhecimento e de relacionamento social são importantes para o fluxo e integração imigratória (Machado, *Ibid.*, p. 26-27).

<sup>134</sup> O outro país que faz fronteira a sudeste com a Guiné-Bissau e com o qual se efectuaram ao longo do tempo vários movimentos migratórios (Cardoso, *Ibid.*, p. 39, 42).

Como ele me informou alguns meses antes do casamento, estava a evitar o trabalho na construção civil para não comprometer a sua produtividade artística.

Pode, então, inferir-se que no percurso de Lilison existe uma constante tensão provocada pelo desfasamento entre o estatuto social na sociedade de origem, em que pertence à classe média escolarizada, e o estatuto que procura afirmar nas sociedades de acolhimento<sup>135</sup>. Uma das vias com que ele pretende estabelecer uma continuidade da posição social é, tanto no Canadá como em Portugal, desenvolvendo actividades artísticas. É no campo musical que ele se tem destacado com mais regularidade. Lilison compõe, canta e toca percussão (conga), guitarra, contrabaixo e certos instrumentos africanos tradicionais (como o *udu*). Esta é uma forma de criatividade que lhe permite ter um maior reconhecimento público e melhorar o orçamento familiar. A sua participação em grupos musicais guineenses, começou no final dos anos 70 na Guiné-Bissau, numa grande orquestra denominada N’Kasa Cobra, que lhe possibilitou, a partir de 1976, fazer digressões internacionais actuando em Lisboa, naquele mesmo ano, e em 1985: Moscovo, Itália, Dacar, Tripoli, Cabo Verde e de novo em Lisboa. No Canadá, em 1994, ele formou um grupo musical, onde surge como músico principal, efectuando, em 1999, a edição de um CD<sup>136</sup>. Em Portugal, continuou a integrar grupos de música guineense e africana, nos quais alguns dos membros são seus familiares, e com quem tem feito concertos e digressões de âmbito nacional e internacional. Devido à dificuldade que o criador tem tido em vender obras plásticas em Portugal, a actividade musical continuou a ser um importante recurso artístico e financeiro.

Como no caso de Cabo Verde, o campo musical parece ser de mais fácil acesso para os artistas guineenses. Não obsta porém que, por vezes, Lilison tenha tido que trabalhar na construção civil, quando residiu no Canadá. No entanto, em Portugal conseguiu evitar este tipo de trabalho que considerava inferior e inconciliável com a

---

<sup>135</sup> Este tipo de desfasamento de estatutos sociais dos imigrantes, entre a sociedade de partida e a de chegada, foi referenciado em vários estudos sobre contextos migratórios, e é notório no caso da imigração guineense (Machado, *Ibid.*, p.38).

<sup>136</sup> Denominado “Bambatulu”, palavra que designa a manteiga fabricada pelas mulheres com os grãos de karité que permitem aos curandeiros fazerem curas. O álbum é apresentado como: “(...) un mélange de rythmes délicats et d'accords discrets à la guitare accompagnant une voix douce, apaisante et parfois plaintive. Son originalité tient non pas à une quête exhaustive, et trop souvent épuisante, de la nouveauté, mais plutôt au simple courage d'être soi-même. “ [Documento electrónico]: s.a., 2002, “Canada – Regard sur le Monde”.



criação artística, devido ao tempo despendido e ao desgaste físico. Tal como referi em capítulos anteriores, as profissões na construção civil são as mais recorrentes entre os imigrantes masculinos de Cabo Verde, o mesmo se verifica com os provenientes da Guiné-Bissau. Porém, os imigrantes guineenses apresentam, face aos cabo-verdianos, uma maior percentagem de trabalhadores por conta própria, empregados administrativos, directores e quadros superiores administrativos, profissões científicas, técnicas, artísticas, e estudantes (Bastos & Bastos, *Ibid.*, p. 56-57; Pires, *Ibid.*, p. 133-134).

### 3.5. Relações de associação e de conflito

Tal como os artistas considerados anteriormente, Lilison apesar da formação artística, das exposições e eventos internacionais em que participou, também sente dificuldades em afirmar-se na arte contemporânea, em particular em Portugal. Consequentemente, continuou a desenvolver actividades artísticas no Canadá (Québec), para onde vai de novo em 2004. Em Portugal, realizou três exposições individuais e três exposições colectivas, entre os anos de 2002 e 2004.

Ano	Iniciativa	Local
2002	Exposição individual – Lilison	Cooperativa de Gravadores – Gravura, Lisboa
2003	Exposição individual	Galeria Municipal Artur Bual, Câmara Municipal da Amadora, Amadora
2003	Colectiva de Arte Lusófona – “Coincidências”	Galeria Municipal Gymnasio, Lisboa
2003	Projecto + 5 pela Lusofonia – “Contrastes”	Galeria Municipal de Arte, Moura
2004	Festival África em Lisboa, Exposição colectiva de artistas da Guiné-Bissau, Guineáspora – Fórum Mundial de Guineenses na Diáspora	Universidade Lusfada, Lisboa
2004	Exposição individual	Espaço Cultural Casal de S. Domingos, Câmara Municipal de Sintra, Sintra

**Quadro 3.3.** – Exposições enquanto Lilison Di Kinara residiu em Portugal

As galerias municipais e as instituições ligadas à promoção da lusofonia, com uma posição não dominante no campo artístico, são as que demonstram mais interesse e receptividade em apresentar a produção de artistas em alteridade estética e cultural. Este

facto deve-se ao engajamento político destas entidades, apostadas em desenvolver actividades de integração sociocultural das várias populações imigrantes. Veja-se um excerto da apresentação da Vereadora da Cultura, Maria João Bual Salvado, da Câmara Municipal da Amadora, no catálogo da exposição do artista em 2003: “A cultura africana, que tanta expressão tem na Amadora, está uma vez mais representada na Galeria Municipal Artur Bual. Espaço que sempre tem apostado em expressões multiculturais, a Galeria – como é carinhosamente tratada por todos – apresenta-nos agora a exposição de Lilison di Kinara, pintor africano que pinta África com as suas próprias cores.”

O conceito de lusofonia, assim como o multiculturalismo envolvido, será debatido na II Parte deste estudo, uma vez que implica uma complexidade e heterogeneidade, além da coesão que permite estabelecer entre os seus representantes. Uma primeira definição é por agora adoptada: “A lusofonia, assim entendida, invocando um sentido que a aproxima da francofonia (Moreira, 1999, p. 234-248), significa um projecto político e estratégico protagonizado por aqueles que, falando e revendo-se em termos identitários, na língua portuguesa, procuram fortalecer a sua base negocial num mundo globalizado.” (Venâncio, 2005, p. 110).

Comparativamente o artista participou em um muito maior número de eventos musicais, tanto no Canadá, como em Portugal e na Guiné-Bissau. Se bem que ele se apresente como um criador multidisciplinar, tem-se destacado com mais regularidade na área musical, como atestam as referências na Internet<sup>137</sup> e em alguns artigos de imprensa.

Também no seu caso a imagem positiva ligada a um conjunto de memórias da Guiné-Bissau, evocadas nas obras musicais e plásticas, actua contra a estigmatização<sup>138</sup> mas sem a neutralizar. As várias representações sociais de Lilison e as múltiplas e heterogéneas realidades em que se enquadrou fazem com que se exprima criativamente de forma positiva. A necessidade de auto-afirmação impede-o de acentuar a dimensão de

---

<sup>137</sup>[Documento electrónico]: Pontoreau, 25/02/2002. Existem muitas outras referências do seu nome na Internet, mas todas elas referentes a eventos musicais.

<sup>138</sup> A tendência para a “ocupação de uma posição socioeconómica subalterna por parte destes imigrantes é consequência da sua discriminação, e dá lugar a um reforço da naturalização do estigma”. (Pires, *Ibid.*, p.108-109) Nesta dinâmica “o grupo ‘outsider’ é incapaz de retaliar com termos estigmatizantes equivalentes ao do grupo estabelecido.” Pelo que recorre a processos de “contra-estigmatização que estão na base da etnicização reactiva (...) [que] é a consequência da procura, por parte dos imigrantes, de uma identidade positiva com que possam enfrentar os processos de estigmatização de que são alvo.” (*Ibid.*)

negação da arte como instituição e como produto de tensões entre tradição/ modernidade e ocidentalização/ africanidade. Pelos mesmos motivos ele aceitou colaborar comigo nesta investigação, quando o conheci através do contacto dado por um funcionário da Embaixada da Guiné-Bissau em Lisboa. Durante os cerca de dois anos que ele viveu na zona de Lisboa acompanhei-o nas actividades artísticas. Com a familiaridade que se estabeleceu entre nós, não só me forneceu um conjunto de artigos da imprensa canadiana que abordam as suas prestações criativas, como acabou por revelar problemas e conflitos pessoais derivados da sua condição social.

Outra via paralela de afirmação e ascensão sociais, que como se viu lhe permitiu continuar a desenvolver o trabalho artístico, foi feita através do matrimónio com uma mulher de uma família de maiores recursos. Porém, como ele admitiu, tem de saber lidar com alguma falta de aceitação da nova situação religiosa e matrimonial, por um lado, por parte da família que não é muçulmana, por outro, por parte da família da esposa<sup>139</sup>.

Relativamente às consequências da sua conversão religiosa no trabalho artístico estas não foram determinantes, uma vez que anteriormente não efectuava obras exclusivamente figurativas. Logo, as prescrições islâmicas<sup>140</sup> de não se executarem representações figurativas não chocaram com o estilo artístico abstracto, que ele continuou a desenvolver. Pelo contrário, se anteriormente os grafismos de estilo árabe, que acompanhavam algumas das suas obras, eram formais e sem correspondência com aquele alfabeto que não conhecia, passou a integrá-los em conformidade com os significantes. No entanto, nas últimas telas produzidas em Lisboa os ideogramas da tradição guineense diminuíram e tornaram-se mais estilizados e geométricos, ainda que Lilison afirmasse que podiam ser reconhecidos, no *coré* e nas cores que continuou a usar.

---

<sup>139</sup> A diversidade sociocultural da Guiné-Bissau funda-se nas diferentes religiões e línguas existentes. No que se refere à religião, 60% da população é animista, 35% muçulmana e 5% católica, sendo que este último valor é tido como subestimado (Machado *Ibid.*, p. 44). Outros valores são apresentados no *Recenseamento geral da população e habitação de 1991*: 13% da população total declara ser católica, 2% reclama-se de outras religiões cristãs, 36% considera-se animista, 46% diz-se muçulmana, enquanto que 4% não se reconhece em nenhuma pertença religiosa (Koudawo, *Ibid.*, p. 188).

<sup>140</sup> No Corão não há referências que interditem a representação de imagens, apenas se menciona a proibição da crença em imagens pagãs. São as leis sunitas complementares ao Corão, *hadit* (ou *hadith*), que interditam as imagens, tidas como impuras e incompatíveis com a religião, interdições que também se verificam no Antigo Testamento (Belting, *Ibidem*, p. 226).

A utilização de elementos gráficos é recorrente e muito anterior à conversão religiosa do criador. A simbologia gráfica, fundamentada em grafias específicas, tornou-se identificadora da arte que produz também por influência do seu percurso social e migratório, nomeadamente, com: os cursos na área gráfica (Guiné-Bissau e Itália), de caligrafia oriental, a participação na Bienal de Arte de Dacar e o trabalho com o mencionado artista senegalês, no Canadá.

Esporadicamente ele faz esculturas de madeira em baixo-relevo, máscaras e instalações, para as quais recorre à reciclagem de objectos utilitários como: portas de madeira, cordas e tábuas, como no exemplo seguinte.



**Figura 3.5.** Lilison: Sem título, instalação, 2004

Em termos de conteúdos escultóricos o artista passou a abordar temáticas relacionadas com a nova religião. A imagem precedente dá conta de um dos últimos trabalhos de instalação em 2004, patente na referida galeria em Sintra (fig. 3.5.). Questionado sobre o significado daquela instalação, Lilison respondeu: “Ninguém pode fechar a arte num lugar.” (Entrevista gravada em 20/01/2004). Face à minha

argumentação de que as pranchas corânicas parecem formar um círculo fechado, ele acrescentou que existe um espaço entre elas, por onde circulam o ar e a criatividade. Deste modo, assumiu que esta instalação denota a influência da sua conversão religiosa, pois foram as tábuas onde se aprende a ler e a escrever o Corão que o levaram a reflectir sobre a problemática da criatividade artística na religião. Sobre as pranchas inscreveu símbolos e cores referentes à cultura guineense que, juntamente com os tecidos e a conga africanos, se ligam e se sobrepõem aos elementos corânicos. Também aqui a música aparece representada como forma artística da tradição africana complementar no seu trabalho criativo. No *fanado* é imprescindível a presença do *tocador de bombolon* (*tronco vazio usado como caixa de ressonância*), instrumento que é um meio de informação por excelência e cujas mensagens rítmicas específicas ao ritual são ensinadas aos neófitos (Duquette, *Ibid.*, p. 123-124). Ainda que esta autora tenha estudado a etnia bijagó, apresenta frequentes paralelismos e correlações entre os rituais de iniciação e a produção artística dos restantes grupos étnicos no contexto histórico e político daquele país. Contrariamente, uma outra investigação posterior também aborda aquele grupo étnico (Henry, 1994), mas numa perspectiva holista e sincrónica. Assim, apenas pude basear-me na primeira obra, que se centra na arte, para fazer algumas extrapolações para o presente estudo de caso. Além de que, apesar de Lilison ser da etnia papel é originário da mesma região do grupo bijagó, o que implica maiores proximidades culturais do que face a outros grupos étnicos, como por exemplo o manjaco (Carvalho, 1998).

A instalação reproduzida na imagem anterior coloca em evidência, uma vez mais, os dilemas e as contradições plásticas e identitárias que pautam a produção artística de Lilison, acrescidos por um novo factor religioso. O artista, por um lado, explora paralelismos com a arte contemporânea, através dos meios plásticos a que recorre (instalações e estilo abstracto), para que possa haver um reconhecimento artístico pelo público e instituições ocidentais. Por outro lado, as obras condensam diferenças culturais e exprimem tensões estéticas e sociais. Estas contradições ficam patentes quando ele revela certos conhecimentos que deveria manter secretos. A preservação da sua cultura de origem, através da ocultação, é parcialmente ultrapassada pela necessidade que sente em afirmá-la no mercado de arte e em diferentes contextos sociais. Assim se compreende

que as rupturas estéticas e conceptuais, em torno da obra produzida, não possam ser exacerbadas, para não comprometerem totalmente a integração institucional nos meios sociais e artísticos em que tem circulado. Pois, apesar de distante da sociedade de origem, ele ainda mantém relações frequentes com guineenses na diáspora, os quais constituíram a maioria do público presente nas inaugurações das exposições individuais em Lisboa. No entanto, para poder competir no campo da arte contemporânea Lilison procura articular diferenças e semelhanças criativas. Para se destacar hierarquicamente tem de estabelecer com outros participantes formas de identificação/ oposição de objectivos e de resultados. Devido à sua condição de negro, visto como africano, nem sempre é fácil afirmar-se socialmente através da produção plástica. Em situação de diáspora ele hesita entre expressar uma identidade em oposição, enquanto reacção contra a segregação a que é sujeito, ou de identificação, facilitadora de ascensão social e artística, com as sociedades de acolhimento. Numa das exposições individuais que decorreu em Lisboa, o descontentamento de Lilison com alguns aspectos da organização do evento gerou conflitos entre si e alguns membros da instituição. Esta contenda pôs em evidência os diferentes interesses que podem existir entre galerias e artistas, que por vezes equacionam na negociação as posições de poder dos intervenientes.

Os lugares onde ele tem vivido e exposto, tanto em termos de países, como da localização da residência, particularmente, na área de Lisboa (Cacém, Massamá, Olaias e Rossio), influenciam as suas obras e as temáticas das mesmas<sup>141</sup>. Se as ligações à Guiné-Bissau influíram no processo criativo, o mesmo deu-se com a sociedade senegalesa e arte contemporânea da Escola de Dacar a deixarem marcas nas suas criações (ao nível das temáticas, formas e dos grafismos árabes)<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> As zonas de residência e de concentração da população guineense na Área Metropolitana de Lisboa situam-se, em 1995, primeiro no concelho de Loures, depois nos concelhos de Vila Franca de Xira, Cascais, Lisboa e Moita (Bastos & Bastos, *Ibid.*, p. 60-61).

<sup>142</sup> “L’Ecole de Dakar est l’œuvre du Président Léopold Sédar Senghor, quand bien même des Européens ont depuis les années 20 organisé des salons à Dakar. Et grâce au mécénat et aux mesures d’accompagnement théoriques prises par Senghor, à l’assistance technique de la coopération française et aux ressources humaines locales, l’Ecole de Dakar a élargi la liste de ses adeptes et bénéficié par la suite d’une importante diffusion aux niveaux national et international. Et les occasions pour prouver à la face du monde le génie de cette école n’ont pas manqué. Du premier Festival mondial des Arts nègres de 1966 (Dakar) au second qui s’est déroulé en 1977 à Lagos (Nigeria) en passant par le Grand Palais de Paris en 1974, les poulains de Senghor ont étalé tout le savoir-faire dont l’Ecole de Dakar était porteuse. Parmi ceux-là il faut citer, entre autres artistes, Ibou Diouf, Modou Niang, Amadou Seck, Ousmane Faye, Amadou Ba, etc. Par cette école, qui était davantage une expression plurielle, libre et spontanée qu’une

Em Itália, no Canadá e em Portugal, a arte contemporânea ocidental e os diferentes meios de expressão visual usados (artes gráficas, pintura abstracta, instalações, audiovisuais, etc.) constituíram orientações nas obras sucessivamente mais abstractas de Lilison. Outro exemplo, foi o que relatou sobre a montagem da exposição individual na galeria municipal de Sintra, em que ele decidiu modificar um quadro para melhor o enquadrar entre outros dois, efectuando uma espécie de tríptico sobre o mesmo tema. Terá sido a emoção da inauguração da exposição, num espaço e para um público percebido, desta vez, como maioritariamente não guineense, que o levou a alterar a obra que lhe pareceu mais desarticulada face às outras. O artista referiu ainda que certos problemas pessoais, ligados a conflitos familiares e à mudança temporária de residência, deram origem a trabalhos de cores mais escuras, com novas tonalidades cinzentas, que identifica com os sentimentos desse período.



**Figura 3.6.** Lilison: Sem título, acrílico e técnica mista, 2004 (100 x 100 cm)

Na figura 3.6. o rectângulo branco no canto superior direito, cujo ideograma inscrito a preto remete para a família, destaca-se pela luminosidade atenuada por um risco vermelho e manchas mais escuras. Num plano mais abaixo e afastado, os traços

---

répétition du style d'un maître, le Sénégal venait ainsi de prendre plusieurs longueurs sur ses voisins africains." [Documento electrónico]: Seck, s.d., p.2.

rectilíneos a vermelho e branco, contornados a negro, contrastam com aquela zona branca, na cor e no dinamismo que apresentam. Estes últimos estão associados à forma masculina, identificada pelo símbolo do *coré* a vermelho, sobre o fundo escuro. Deste modo, Lilison através de formas, cores e jogos de luminosidade, procura expressar sentimentos pessoais sobre relações sociais e familiares situadas em determinados espaços sociais, geográficos e residenciais, por onde o artista circula. As relações sociais que ele estabelece na diáspora multissituada são temas abordados nos trabalhos plásticos, musicais e no discurso oral e escrito. As diferentes situações, sentimentos e expectativas pessoais que ele vive em cada lugar levam-no a conceber quadros e esculturas distintos, porque também são influenciados pelos contextos e espaços sociais em que são produzidos e consumidos. O espaço social entre continentes e sociedades é usado como metáfora nas suas acções artísticas, em conjugação com as memórias da cultura guineense. Com estes recursos Lilison expressa conflitos e ambiguidades de identidade, ligados a um núcleo coerente de vivências africanas e guineenses, que originam diversas percepções e reacções entre as audiências. Como fica claro no poema publicado no catálogo da exposição individual na Amadora, em 2003, ele assume-se como *transportador da cultura*.

“Às vezes guineense,  
algumas vezes canadiano,  
muitas das vezes português,  
seguramente cidadão do mundo,  
este nosso mundo.

Como grão de café sou;  
Transportador da cultura,  
Vindo de longe, de lá,  
Flutuando como pedaço de madeira no oceano-mundo,  
Consumido aos poucos pela maré e as ondas,  
Acariciado pelo vento, sol e lua,  
Nos olhares contempladores do testemunho gaiivota.

No continente me cultivam,  
Secado e torreficado, moído,  
Reduzido até à minha mais simples expressão,  
Meu denominador comum,  
Minha quinta essência.

Artista cor-café, navegando nas águas turvas do tempo que passa,  
Se a minha arte for reconhecida ou não,  
Se ela pode ser útil,  
Serei digno de desaparecer e reaparecer.”





**Figura 3.7.** Fotografia retirada da capa do CD, “Bambatulu”, escrito e composto por Lilison Di Kinara, Le Musicomptoir inc. (Québec, 1999).

## CAPITULO 4

### O MODERNISMO DE JOSÉ JÚLIO FERREIRA

#### 4.1. História de vida e ligações artísticas

Este estudo de caso incide sobre o artista José Júlio Ferreira, português e residente em Lisboa desde 1977, mas que viveu os 28 anos precedentes em Moçambique (de 1949 a 1977).

Zé Júlio<sup>143</sup> foi-me apresentado como pintor de artes plásticas, em 1987, por uma amiga comum, originária de Moçambique. Nessa altura, eu tinha 19 anos e iniciava a licenciatura de antropologia no ISCTE (Lisboa), mas foi por me interessar por arte que quis conhecer o seu estúdio. Até hoje ele trabalha no mesmo atelier, situado no terceiro andar de um prédio antigo na rua da Bica Duarte Belo (ou do elevador da Bica) no centro de Lisboa. Na época gostei das suas pinturas (a óleo numa primeira fase da sua carreira) e dos desenhos (a carvão e a pastel) reproduzidos em gravura (litografia e gravura em metal). A partir desse ano, foi quase sempre neste espaço de trabalho, ou nas suas imediações (cafés, restaurantes e oficina de gravura), que mantivemos um relacionamento de amizade e onde decorreram as nossas conversas e, mais tarde, as entrevistas. No ano seguinte, por sua sugestão e durante alguns meses, fui sua modelo, recebendo como remuneração a praticada na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL). Entre 1989-90, ainda que não tivéssemos feito mais sessões de pintura, porque o artista muda com frequência de modelos, sendo a maioria de origem africana, mantivemos contactos amigáveis.

No ano lectivo de 1991-92, quando na disciplina de Métodos e Técnicas de Investigação Antropológica tive de fazer um levantamento de uma história de vida parcial, pensei quase de imediato no Zé Júlio como possível ego. Não só achava que ele teria vivências interessantes para contar, como seria relevante analisar a conjuntura social, as escolhas e as estratégias pessoais, que o tinham motivado a seguir a carreira

---

<sup>143</sup> Tal como nos casos anteriores opto por usar o nome pelo qual o trato habitualmente, mas também heterónimo artístico com o qual se apresenta. Não confundir com José Júlio (Andrade dos Santos) [1916-1963], pintor e gravador, membro fundador, em 1956, da Cooperativa de Gravadores Portugueses – Gravura (Lisboa), e director da Sociedade de Belas Artes (Lisboa) (Santos, 2002).

artística. Porque se dedicava exclusivamente à criatividade que não me parecia autodidacta, pelo desenho à vista a partir de modelos, parti dos pressupostos de que ele seria originário de uma família de classe média urbana, licenciado em pintura pela ESBAL, após a qual tinha migrado para Moçambique. Pensava que com facilidade poderia analisar o seu contexto social que desse conta da opção pela vida artística. Partilhava a ideia de Idalina Conde (1991, p. 211), fundamentada na teoria de P. Bourdieu, de que apesar do talento pessoal ser expressão individual e ter um carácter de excepção e de aleatoriedade, tem “maior probabilidade de surgir em meios culturalmente favorecidos, [e] está na razão directa do maior reconhecimento e investimento na propensão artística que estes meios mais do que os outros, tendem a desenvolver.”

Iniciei um primeiro conjunto de entrevistas, mas deixei ao seu critério a escolha do período ou temas a abordar. A sua colaboração foi voluntária e entusiástica, pois esta era uma forma de sistematizar as próprias reflexões pessoais e de divulgar o percurso artístico. O artista decidiu contar parte da sua infância, a partir dos seus 11 anos até à idade adulta, e o período em que tinha vivido em Moçambique, ressaltando os aspectos profissionais. Esta escolha pareceu-me pertinente pois coadunava-se com a minha preocupação em analisar a influência do contexto social sobre as suas opções artísticas. Porém, logo nas primeiras sessões percebi que, não só ele não pertencia a um meio onde o talento criativo fosse cultivado, como tinha seguido um trajecto peculiar. As experiências vividas e relatadas não eram susceptíveis de serem analisadas à luz de um modelo teórico rígido. O estabelecer de uma série de categorias sociológicas, como as dos grupos de socialização, não daria conta da particularidade e da subjectividade do tipo de material recolhido (Watson, 1985, p. 13). Deste modo, optei por uma abordagem fenomenológica para a compreensão das experiências subjectivas do indivíduo<sup>144</sup>, onde a posição do antropólogo é relativizada através da explicitação e análise hermenêutica da relação mantida com o entrevistado. Fixámos um período de tempo exclusivamente dedicado ao *nosso trabalho*, nas suas próprias palavras, que decorreu uma vez por semana no seu atelier, perfazendo mais de seis horas de entrevistas gravadas em áudio. O uso de gravador levou o entrevistado a assumir uma postura mais formal. Com a

---

<sup>144</sup> Consideradas como fenómenos que revelam por si só o “life world” do artista (Watson, *ibidem*, p. 32-33).

continuação das sessões o artista foi-se descontraindo, sem nunca se esquecer da presença do aparelho. Em todas as entrevistas teve a preocupação de organizar a narrativa sob a forma de tópicos previamente anotados num caderno. Iniciávamos uma entrevista com a recapitulação da conversa anterior e ele prosseguia a narração das experiências, ordenadas segundo uma sequência cronológica (não totalmente linear). A sua auto-reflexão dava origem a extensas narrativas biográficas, onde a minha intervenção quase não é notada. Porém, ainda que se assemelhassem a monólogos, foram elaborados tendo em conta a situação e a quem se dirigiam<sup>145</sup>. Além de que, em certas sessões optei por elaborar uma lista das questões menos explícitas ou omissas. O tipo de investigação desenvolvida, bem como a nossa grande diferença de idade e de experiências de vida, contribuíram para que tivesse preferido abordar tópicos ligados às actividades profissionais, artísticas e políticas, em desfavor de temáticas ligadas à vida familiar.

Parte do material aqui apresentado advém das entrevistas feitas no ano de 1992. Por serem narrativas muito longas e pormenorizadas, que já tinham sido previamente transcritas e analisadas na sua história de vida parcial, optei agora por resumi-las em discurso indirecto. Este discurso foi cruzado com outras informações relevantes para a compreensão do seu percurso artístico, recolhidas a partir do ano de 2002 no âmbito da presente investigação. Resta referir que, nos dez anos que medeiam a primeira e segunda recolhas sistemáticas, mantivemos relações de amizade, sobretudo, através da partilha de interesses artísticos e de amigos comuns. As novas informações foram obtidas em entrevistas recentes ao artista, perfazendo um total de cinco horas de gravação, de conversas informais e do acompanhamento de actividades em que participa (produção, exposição, comercialização das obras e eventos culturais a que assiste). A maior familiaridade da nossa relação e as entrevistas não conduzidas permitiram que ele demonstrasse menos reservas ao nível do discurso, ainda que os nossos contactos não fossem intensivos. Da minha parte, passou a haver uma maior preocupação em abordar temáticas em torno dos sentidos e da simbologia das suas obras, bem como, da importância destes no estilo e na identidade artísticos.

---

<sup>145</sup> O género biográfico implica a *ilusão biográfica* que leva à *ficção associada a uma unidade da vida e da obra do artista* (Cf. Wandschneider, 1998, p. 15). No entanto, como as criações fazem parte das experiências subjectivas dos indivíduos prestam-se a serem expressas em histórias de vida parciais. Mesmo nos estudos de caso em que essa metodologia não foi à partida adoptada, as entrevistas e a organização dos dados seguem uma lógica biográfica não exaustiva.

Zé Júlio apresentou-se como originário da Mouraria, uma aldeia rural da freguesia da Tornada, do concelho das Caldas da Rainha (Portugal), nascido em 1925 no seio de uma família de *média burguesia de aldeia*, expressão que utilizou numa das entrevistas de 1992. Ele enfatizou um primeiro momento marcante da infância (1936-37), por ter acarretado mudanças significativas e prematuras na sua vida e no seu grupo doméstico. Depois de ter feito a 4ª classe com sucesso, a partida do pai, que durante mais de um ano não deu notícias, e o seu posterior divórcio, fez com a família se deparasse com dificuldades económicas e que Zé Júlio tivesse que começar a trabalhar. Enquanto filho mais velho e com dois irmãos, assumiu a responsabilidade de sustentar o agregado doméstico através do cultivo das terras da sua avó materna e de trabalhos na agricultura. Mesmo depois da situação económica da família ter melhorado, quando o pai recomeçou a ajudar financeiramente, optou por continuar a trabalhar em várias profissões e a estudar nas Caldas da Rainha. Esta escolha, que implicou a sua saída do núcleo familiar e a mudança de residência, segundo o mesmo, deveu-se ao facto do pai não ser proprietário agrícola e da família materna não poder dividir as poucas terras que possuía por sete descendentes (grupo de irmãos da mãe). Ele teve vários empregos sucessivos (pacote de escritório, operário de mina de carvão, empregado de mercearia e de talho) e, nos tempos livres, continuou a praticar agricultura nas terras da família materna. Paralelamente aos empregos e actividades rurais que constituíam, não apenas, o meio de subsistência principal, mas também uma forma de confirmação da identidade adulta, Zé Júlio ainda dedicava algum tempo livre para desenhar.

Ele frisou que desde a infância teve queda e gosto pela pintura e desenho. Os desenhos que ainda criança começou por fazer eram sobretudo caricaturas dos habitantes da aldeia natal, onde num baile fez a primeira apresentação pública daqueles trabalhos com bastante sucesso. Apesar de ser um meio rural, ele sentiu que, desde logo, houve reconhecimento artístico, o que o incentivou a continuar. No seu último emprego, entre 1941-43 e antes de ir à tropa, numa empresa de transportes das Caldas da Rainha (Capristanos), em que desempenhou funções de cobrador e de empregado de escritório, o seu talento e trabalho artísticos também foram apreciados. Um dos filhos do dono da empresa pediu-lhe que, numa garagem, efectuasse uma exposição dos seus trabalhos,

que hoje considera autodidactas. Posteriormente, foi chamado para cumprir o serviço militar em Lisboa, onde permaneceu catorze meses.

Durante a adolescência e início da idade adulta Zé Júlio manteve contacto com a aldeia natal. Entre os motivos que o faziam voltar ao local, ele sublinhou o facto de ter continuado a reunir-se com um grupo de rapazes para falarem de política e de outros assuntos. Por considerar que tinha uma maior consciência e lucidez políticas, procurava elucidar os demais, sobre o regime que denomina fascista. Devido à repressão política sentida, com o grupo de rapazes a deixar de se reunir por ser visto como ligado a actividades clandestinas, Zé Júlio com 24 anos de idade decidiu partir para Moçambique<sup>146</sup>. No entanto, a escolha deste destino também derivou do apoio prestado pelo seu pai que já se encontrava ali instalado. Este último, tinha voltado a casar e era funcionário da capitania do porto na então cidade de Lourenço Marques. Porém, ainda que mantivessem relações, Zé Júlio quis continuar a ter uma vida independente e, pouco tempo depois de ter chegado a Moçambique, foi trabalhar na Repartição de Faróis e Dragagens da Marinha, onde se manteve até à data da sua reforma em 1975. Quando emigrou, Zé Júlio já tinha casado e formado o seu primeiro agregado familiar em Portugal, até então, composto pelo casal e dois filhos. No entanto, só cerca de três anos mais tarde é que a família se lhe reuniu.

A conjuntura colonial dos anos 50 em Moçambique contribuiu para que Zé Júlio alcançasse uma certa estabilidade profissional, pudesse ter uma vida boémia e estabelecesse contactos com pessoas ligadas à arte. Como refere o amigo e escritor, João Salva-Rey<sup>147</sup>, num texto de um catálogo de apresentação de uma exposição individual de José Júlio na Galeria de Arte do Casino Estoril, em 1984: “O sistema (foi o sistema José Júlio?) a empurrá-lo, mais as suas idiossincrasias (...), para o lado da lua e depois ele renitente-penitente, assíduo frequentador da Mafalala e da rua do gato preto, onde ombreava noite-a-noite com os Craveirinhas e outros poetas proscritos (...)”. Entre 1957 e 1959, nos seus tempos livres, ele frequentou a Escola de Desenho e Pintura do Núcleo

---

<sup>146</sup> Nos anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial aumentou a repressão política e as condições de vida pioraram para a grande parte dos portugueses, levando a que se intensificassem os fluxos migratórios para os países africanos, então colonizados (Leeds, 1983, p. 105-106).

<sup>147</sup> Zé Júlio ilustrou a capa do livro, intitulado *Kufemba*, deste mesmo escritor, editado em 1974. Outras obras escritas das quais também foi responsável pelas ilustrações das capas foram: Freitas, Ascêncio de, 1974, *E a raiva passa por cima*; Mendes, Orlando, 1ª edição, *Portagem*; Junot, Henri, 2ª edição portuguesa, 1974, *Usos e costumes dos Bantus, Vols. 1 e 2*.

de Arte da capital da então província ultramarina<sup>148</sup>. De 1959 a 1961 foi presidente da Secção de Pintura e Desenho daquele mesmo núcleo. Foi também na década de 50 que se começou a desenvolver um *novo movimento artístico no núcleo de arte que abrangia diversos estilos; do abstracto ao neo-realismo*<sup>149</sup>. Neste período, o artista participou em várias exposições (individuais e colectivas) naquela cidade, e, em 1963, em exposições colectivas em Pretória e Joanesburgo (África do Sul). Apesar das suas obras terem sido expostas na África do Sul o pintor afirmou que devido ao regime de apartheid sempre se recusou deslocar-se pessoalmente àquele país (Conversa em 11/05/2005).

## 4.2. Arte e política

Zé Júlio envolveu-se no processo eleitoral para a direcção do núcleo de arte, entre 1957-60, e apoiou ideias políticas que visavam opor-se à discriminação racial na admissão dos sócios e de frequentadores. Apesar dos cortes nos subsídios concedidos por entidades oficiais, como a Câmara Municipal de Lourenço Marques e do governo-geral de Moçambique, os sócios quotizaram-se para manter o núcleo em funcionamento e alteraram parte dos estatutos. Estatutos que passaram a fomentar a formação artística entre as classes mais desfavorecidas, sobretudo entre a população negra que anteriormente não podia frequentar os cursos e outras actividades culturais. Estas mudanças são interpretadas pelo artista como “a primeira revoluçãozinha que se fez em Moçambique, no aspecto cultural. (...) Começavam-se a fazer exposições e a ler nos jornais que uma nova pintura moçambicana estava a surgir.” (Entrevista gravada em 1992) Em 1958, Malangatana Valente Ngwenya [1936-], que viria a ser considerado internacionalmente um dos principais nomes da pintura moçambicana, pôde frequentar o curso de pintura naquele núcleo. Ao frequentarem ambos aquela associação, depois do horário laboral, e o atelier livre de pintura, criado pelo Zé Júlio, estabeleceram relações

---

<sup>148</sup> Existe uma discrepância em torno da data de fundação desta instituição. O documento do arquivo pessoal de Zé Júlio facultado à autora (S.a., s.d.) indica o ano de 1921, contrariamente à seguinte referência bibliográfica: “A pintura é introduzida em Moçambique em 1935 por Frederico Ayres, pintor português [impressionista] e professor de pintura que, juntamente com Jacob Estevão e Vasco Campira, criou em 1936 o Núcleo das Artes. Esta instituição passou por muitas fases e várias atribulações, mas ainda hoje existe como lugar de encontro, de exposição e até de atelier de artistas plásticos de Maputo.” (Ribeiro, *Ibid.*, p. 12)

<sup>149</sup> Documento do arquivo pessoal do artista facultado à autora: S.a., *Ibidem*.

de trabalho. Transcrevo o texto do folheto da exposição individual do Zé Júlio, no ISPA (Instituto Superior de Psicologia Aplicada), em Lisboa, no ano de 1997, escrito por Malangatana, por documentar um período do percurso do pintor em análise e ser uma das formas de institucionalização da sua identidade artística. Até à actualidade Malangatana manteve um papel de relevo na arte moçambicana, não apenas enquanto criador, mas como organizador e promotor de certos artistas e de eventos culturais<sup>150</sup>.

“Algumas e Humildes Memórias sobre o Zé Júlio de Malangatana Valente Ngwenya.

(...) É muito complicado falar dum homem tão íntegro e humilde como o Zé. Conheci-o no Núcleo de Arte no Prédio Fonte Azul na então Lourenço Marques, hoje Maputo. O Núcleo de Arte era um lugar onde poucos indígenas punham os pés. Aí se ensinava pintura, escultura, música e ballet clássico. Foi através do Mestre João Ayres que fui lá parar nos meados dos anos 50. Augusto Pereira Cabral fez-me a aproximação quando eu já era criado de Bar do Clube Lourenço Marques do qual os dois eram membros e praticamente em simultâneo meus patrões.

A minha ida era para frequentar aulas de desenho e pintura do Mestre Ayres. Tudo correu bem. Aí estava o Zé Júlio também como frequentador das aulas do Mestre Ayres.

Zé Júlio porém tinha asas e com elas voava a grandes altitudes.

Pouco depois apanhei a boa e alta surpresa: Zé Júlio baixava sempre de altitude e na sua humildade ensinava os outros o que ele bem sabia. Naquelas saídas para as aulas ao ar livre ele estava sempre pronto a dar a mão aos outros. Eu fui beneficiando muito. Ele era trabalhador, digo, funcionário da marinha na Capitania do Porto (...) Os tempos eram muito duros sobre o ponto de vista político. José Júlio tinha uma convivência muito normal com pretos e isso não convinha à polícia política dessa época colonial. (...) Frequentava muito o bairro dos indígenas, mas era frequentador quase residente. A sociedade de caniço tornou-se a ‘casa’ dele e pouco vivia na cidade de cimento onde os pretos eram ‘habitantes’ só em tempo de serviço.

Mas é importante dizer que não era um intelectual frequentador curioso para estudar a vida dos pretos, era sim, parte integrante. Não foi levado pelo costume de frequentador da R. Araújo, conhecida zona de prostituição da cidade.

Quando vi os seus primeiros trabalhos os temas eram aquela vida do ambiente que ele frequentava e praticamente habitava. Nunca abandonou aqueles temas dos pescadores, dos mercados, dos retratos, até se centrar profundamente na vida cultural. Os temas dos curandeiros eram sempre tratados de uma forma cubista mesmo quando meros

---

<sup>150</sup> Por exemplo, participou na selecção de artistas, nomeadamente, de escultores makonde, em várias edições da Bienal (TDM) em Maputo, e, fundou e preside o Centro Cultural de Matalana (Matalana).



exercícios de modelo. Mesmo quando tratados numa forma suave, as cores, o traço, e as formas do ambiente eram de um aprofundamento intencional<sup>151</sup>.

A sua obra foi adquirindo uma qualidade profunda e ele foi-se misturando como homem e artista plástico.

Tudo isto valeu-lhe uma transferência do local de trabalho e como castigo foi tornado faroleiro para não estar próximo dos pretos e dos pés descalços. Mas felizmente enganaram-se, nesta nova função Zé Júlio ficou a ganhar mais, passou a ter uma vida ainda mais intensa pois a vida urbana era mais propícia para o homem e para o artista<sup>152</sup>.

A vida urbana enriqueceu mais a paleta e abençoou os pincéis que se eram já obedientes assumem-se agora como melhores intérpretes dos cerimoniais e rituais. As telas ganham uma outra dimensão, mais profundidade e afastam o artista dos pintores europeus, abriu-se um fosso que preocupa cada vez mais os colegas.

A sua obra ganha um lugar na vida africana. A postura da Arte Maconde e um verbalismo tridimensional são já filhos do mesmo casulo, vivem em harmonia, o ritmo é tão perfeito que não abre brecha para uma possível separação, Zé Júlio deve ser visto como um artista africano, nele não se espera um romper.”

A obra seguinte (fig. 4.1.) é das poucas que restam da primeira fase artística de orientação cubista de Zé Júlio, referida por Malangatana. O tema abordado<sup>153</sup>, na altura polémico, é a emigração de trabalhadores do sul de Moçambique para a África do Sul. No lado esquerdo do quadro, estão representados os emigrantes a embarcarem nos porões dos navios, com os seus parcos pertences, durante a noite e de forma não oficial, ainda que facilitada pelas autoridades portuguesas. Iam trabalhar, com condições de vida precárias, nas minas de ouro, diamantes ou carvão do Transval, atraídos pela remuneração. Os que partiam evitavam ainda o trabalho obrigatório, ou *chibalo*, para os desempregados, além de que as companhias empregadoras também lhes pagavam o imposto de palhota. Em 1910 este imposto representava a metade das receitas do orçamento de Moçambique. “L’émigration, qui est un phénomène de très grande ampleur (de 60.000 a 120.000

---

<sup>151</sup> Uma ex-aluna de Zé Júlio no Núcleo de Arte, actualmente professora de Belas Artes no ensino superior (Aveiro) e ceramista, que estava presente na inauguração da exposição conjunta do artista, em 2004, reafirmou o interesse do artista pela cultura autóctone.

<sup>152</sup> Alusão ao farol da Ponta do Ouro, primeiro em que foi colocado, próximo da cidade de Maputo, o que permitia ao artista continuar a visitar frequentemente aquela cidade.

<sup>153</sup> Tema também presente na *literatura moçambicana nos anos 50, em poemas de autores como Noémia de Sousa ou Craveirinha* (Nqueca & Jopela, 2005, p. 691).

hommes certaines années) a sur le développement économique du sud du Mozambique des conséquences contradictoires. Elle donne un certain pouvoir d'achat aux familles des mineurs et par ce biais les recettes fiscales de la colonie augmentent. Mais elle empêche le sud de devenir une grande région agricole, même si certaines exploitations sont créées (agrumes à Lourenço Marques, sucre à Xinavane).” (Jouanneau, 1995, p. 77-78)

No lado direito da obra, pode observar-se aqueles emigrantes a desembarcar dos porões, regressando temporariamente a Moçambique, no fim de dois ou três anos, com bens que lhes possibilitavam casar-se, pagar o *lobolo* (preço da noiva), as *capulanas* (panos de algodão oferecidos às mulheres que os usam envoltos à cintura até aos tornozelos, ou sobre os ombros) e a festa de casamento.



**Figura 4.1.** Zé Júlio: Embarque de Magaíza, 1964, óleo sobre tela, (70 x 120 cm)

O artista quis abordar um problema social, com que se defrontava a população negra das regiões do sul, num estilo semi-abstracto e cubista que considera um meio subtil de consciencialização político-social. Na sua perspectiva, devido à repressão política e policial, esta realidade era escondida da maioria dos colonos, mesmo daqueles que viajavam nas mesmas embarcações. Daí o autor evitar a explicitação total do problema, representando as figuras semi-abstractas a embarcar e a desembarcar e não nos porões. Deste modo, quando oficialmente lhe perguntavam o que tinha representado

podia ser evasivo e evocar as viagens marítimas, sem expor o tema politicamente encoberto. No entanto, as referências ao meio e às condições de transporte daqueles trabalhadores estão presentes, ainda que dissimuladas nas imagens do porto ou nas correntes de amarração do cais. A pintura foi um meio de comunicação e de acção política, numa conjuntura em que a censura e a repressão impediam a explicitação de determinadas situações.

Devido às políticas desenvolvidas no Núcleo de Arte os membros mais activos, entre os quais Zé Júlio, que também contactavam com elementos que, em 1962, fundariam a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), começaram a ser alvo de pressões e sujeitos a interrogatórios semanais por parte da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). “La formation du FRELIMO est d’habitude présentée comme produit de la fusion de trois organisations nationalistes qui s’étaient constituées parmi les travailleurs mozambicains émigrés dans le pays voisins. (...) Effectivement, la fusion se concrétisa en juin 1962 (...)” (Brito, 1988, p. 15-16) Neste mesmo ano, a PIDE em conjunto com as autoridades judiciais exercem maior censura e controle no campo artístico. “Em 1962 muitos dos membros do Núcleo de Artes tomam partido pela FRELIMO e, em 1963, Bertina Lopes, Malangatana e Pancho recusam participar na Bienal de São Paulo como artistas representando Portugal.” (Ribeiro, *Ibid.*) Em 1966, *artistas como: Malangatana, Craveirinha, Honwana e Rui Nogar foram julgados pelo seu envolvimento político, recebendo diferentes penas de prisão* (Henriksen, 1978, p. 185). “Their works showed the influence of traditional carvings and myths. Drawing inspiration from the pre-colonial past, they challenged Lisbon’s cherished thought of contented and ‘lusitanified’ Africans.” (*Ibid.*, p. 162)

Consequentemente, o artista achou mais prudente deixar de viver na capital, e, através da Repartição de Faróis e Dragagens, foi colocado como chefe de farol da Ponta do Ouro e depois na ilha da Inhaca a sul de Lourenço Marques. Para além da sua actividade profissional, começa nesta época a ter um significativo envolvimento na oposição política, através do qual afirma a própria identidade social e artística. As suas convicções políticas orientavam-se por valores de emancipação e rebeldia que tinham pautado a infância e a juventude, mas que passam a ser ideais articulados com a luta pela independência nacional de uma facção da sociedade moçambicana. Assim, não só se

torna simpatizante da FRELIMO, como apoia ideologicamente a luta anticolonial, iniciada pela via das armas em 1964.

Em Moçambique a guerra de libertação começou mais tarde do que em Angola (1961) ou na Guiné (1963), segundo Zé Júlio, devido a uma complexa estrutura tribal, mas também aos interesses económicos da Europa Ocidental, África do Sul e Rodésia (Zimbabué desde 1980<sup>154</sup>). No entanto, ainda que o apelo à sublevação geral contra o colonialismo só se tenha oficializado em 25 de Setembro de 1964, antes já existiam conflitos e grupos opositores clandestinos. A partir de 1964 iniciaram-se em pequena escala as actividades militares da FRELIMO, sob a direcção do então presidente Eduardo Mondlane, que continuaram com mais intensidade nos anos seguintes, na região norte de Moçambique. Em 1969 com o assassinato do presidente daquele movimento deu-se uma crise política, superada pela eleição em 1970 do novo líder Samora Machel, que intensificou a luta armada<sup>155</sup> até à proclamação da independência em 25 de Junho de 1975, quando aquele se tornou presidente do país (Hoile, 1994, p. 18, 19 e 27).

Entre 1962 e 1975, Zé Júlio foi chefe de faróis, mudando de farol de dois em dois anos, com excepção do da Ponta da Caldeira na Província de Nampula (zona norte, habitada pela etnia makua<sup>156</sup>), onde pediu à Repartição de Faróis para permanecer quatro anos. Ali ele também foi proprietário de quatro barcos de pesca de camarão, cada um com 20 pescadores. O artista pescava e caçava, esta última actividade praticada de forma solitária, a pé ou de motocicleta, além de contactar intensivamente com os autóctones e dedicar-se à pintura e ao desenho, pelo que se diferenciava dos restantes colonos. Ao mesmo tempo, procurava efectuar uma sensibilização política dos autóctones e promover o apoio à FRELIMO. Quando ele apanhava uma peça de caça assinalava-a com ramos de

---

<sup>154</sup> Até aos anos 90 a importância para o mercado mundial da indústria mineira, destas regiões africanas, influenciou as políticas internacionais, que envolviam diferentes potências coloniais e interesses económicos, entre os quais os dos EUA, condicionando os movimentos de independência (Hargreaves, 1996, p. 235-244).

<sup>155</sup> “In the course of this conflict the strength of the Portuguese colonial army had increased from 30,000 men to 75,000 [for 8,000 Frelimo guerrillas, during de 1964-74]. By the end of the colonial war about 60 per cento of the Portuguese army in Mozambique were local African troops.” (Seibert, 2003, p. 266)

<sup>156</sup> “The Makua, one of the few groups not to spill greatly into bordering states, are believed to have been the first Bantu immigrants to reach the Indian Ocean. Organized into small sub-groups, they are without a central authority. Like other northern peoples they are agriculturists, and like the Makonde they cicatrize intricate designs on their faces and bodies. A religious affinity with Yao help make for friendly relations with them, but Islamic ties has added to the enmity between them and the Makonde.” (Henriksen, *Ibid.*, p. 249)

vegetação e ia até à aldeia mais próxima, para onde a população o ajudava a carregá-la. Depois, Zé Júlio distribuía a carne pelas famílias, ficava com uma parte para si e jantava nessa noite com a população (Entrevista gravada em 2003). Na sua errância pela costa moçambicana conviveu também com escultores da etnia makonde, em Cabo Delgado (província no extremo norte de Moçambique, que faz fronteira com a Tanzânia). Devido às vivências com as populações locais desde então ele representa artisticamente aspectos daquelas culturas, como se verá.

### 4.3. Criatividade e identidade moçambicanas

O último farol em que ele esteve colocado foi, novamente, o da Inhaca, onde permaneceu até ao ano da independência de Moçambique. Na viagem de barco que fez para ali se instalar perdeu a quase totalidade das obras que tinha produzido anteriormente. Estas afundaram-se no mar quando o batelão que transportava a sua carga (provisões, materiais de pinturas, obras, etc.) se virou, o que explica a quase inexistência de obras daquele período. Quando se deram as agitações políticas e militares em Moçambique, consequência da revolução portuguesa do 25 de Abril de 1974 e de uma conjuntura social e colonial em ruptura, José Júlio residia naquele farol. Porém, acompanhou os movimentos políticos e refere experiências ligadas aos vários acontecimentos.

Entre 1974-1976 verificou-se um movimento de regresso a Portugal *das populações provenientes das ex-colónias (com Angola à frente) que se dispersaram por todos os distritos do continente e regiões autónomas* (Amaro, 1985, p. 619)<sup>157</sup>. Entre estas populações incluíram-se *portugueses retornados e seus descendentes*, bem como, africanos assimilados, embora o referido estudo não seja explícito quanto aos últimos. No entanto, em Moçambique tinham sido poucos os negros que tinham mudado de estatuto de indígena para o de assimilado. A política de assimilação no Estado Novo tinha sido selectiva, com base na aplicação da *lei orgânica da cidadania de 1914, onde o serviço ao governo, ou militar, o bom comportamento, a educação formal, e o emprego*

---

<sup>157</sup> *Com o fim do império colonial as suas consequências ao nível do movimento de pessoas foram: “calcula-se que no período de 1974-76 terão chegado a Portugal entre 500 000 e 700 000 pessoas provindas das ex-colónias.” (Ibidem, p. 607)*

*para auto-sustento eram alguns dos critérios para se obter um bilhete de identidade* (Jouanneau, *Ibid.*, p. 81-84). “The 1950 census reported 4,353 *assimilados* in a population of 5,733,000 people. (...) The non-assimilated Africans, (...) were termed *indígenas* and officially defined in the 1954 Statute of the Portuguese Native as ‘individuals of the black race’, or their descendants (...) do not yet possess the education and the individual and social habits assumed for integral application of the public and private law of Portuguese citizens.” (Henriksen, *Ibid.*, p. 126-127)

Mesmo antes da independência, houve uma partida maciça de militares, quadros, comerciantes, etc., que foram deixando um vácuo na estrutura administrativa moçambicana. Como afirmam certos autores deu-se uma destruturação da organização social dos países em vias de aceder à independência: “The basic infrastructure which has existed for decades is swept away in a few days.” (Hubaraci, 1974, p. 151) O governo de transição e depois o da FRELIMO apostaram numa política educacional e de nomeações para a formação de quadros, ao mesmo tempo que procuravam reforçar uma identidade nacional. Zé Júlio envolveu-se nas actividades políticas, como membro de novas instituições governamentais. Entre 1975 e 1977 ele aceitou funções na administração. Foi encarregado, juntamente com Malangatana, pelo governo de coordenar as exposições de arte e de artesanato nacionais e no estrangeiro, promovidas pelo Instituto Nacional de Cultura. Entre as exposições organizadas e participadas contam-se:

Ano	Iniciativa	Local
1975	Exposição de Arte Popular (organiza e expõe)	Em várias associações e espaços públicos, em celebração da independência de Moçambique
1976	I Exposição Nacional de Arte de Moçambique (organiza e expõe)	Museu de Nacional de Arte Popular (Maputo)
1976	I Festival Cultural Pan-africano (expõe em representação de Moçambique)	Argel (Argélia)
1976	Feira Internacional (expõe)	Berlim Este (RDA)
1977	II Festival Mundial Africano de Artes e Cultura (FESTAC'77) (organiza a participação moçambicana e expõe)	Lagos (Nigéria)

**Quadro 4.1.** – Exposições de Zé Júlio em Moçambique, depois da independência

Ambos os artistas acumulavam a função de recolher as obras de arte existentes em locais públicos (casas regionais, associações, etc.), bem como, impedir a saída do

património artístico do país. Zé Júlio foi ainda incumbido da selecção de grupos de dança tradicional integrados nas festas da independência e que representavam o país. Neste processo, sublinha a sua intenção de preservar e divulgar as danças na forma mais tradicional, sem que fossem ensaiadas ou incluíssem inovações relacionadas com a situação política (governo nacional unipartidário) ou com a independência. Integrado numa comissão do Instituto Nacional de Cultura, ele promoveu a criação de cooperativas de arte em todo o país, que visavam apoiar os artistas. A referida comissão, composta por Zé Júlio, Malangatana e dois portugueses com estatuto de cooperantes, não estava isenta de conflitos devidos às diferenças ideológicas entre os membros relativamente ao património artístico e cultural. Enquanto o artista diz ter aderido à ideologia socialista de rápida reconstrução nacional, os outros portugueses mantinham uma ideologia dita tradicionalista, com um ritmo de trabalho mais lento e desmotivado. Outra razão apresentada pelo criador para as tensões naquele grupo de trabalho foi o da sua posição de coordenador da comissão das cooperativas artísticas, sem formação académica superior, suscitar pouca conformidade institucional entre os outros membros que tinham desempenhado cargos administrativos antes da independência. Por outro lado, a necessária avaliação e requisição governamental de obras e bens patrimoniais, que por falta de verba não contemplavam indemnizações aos proprietários, fizeram com que ele se desvinculasse daquelas funções.

Uma vez mais em conjunto com Malangatana, ele recebeu também a incumbência do ministério de Educação e Cultura de Moçambique de criar o Museu Nacional de Arte Popular, inaugurado em 1976 por Samora Machel, com uma exposição que incluía pintura, escultura e arte infantil moçambicanas. Nesse mesmo ano, Zé Júlio, por iniciativa própria, organizou um curso destinado a formar técnicos para os faróis. Quando visitou novamente aquele país, em 1997, veio a confirmar que as infra-estruturas de apoio à navegação continuaram a funcionar com alguns dos técnicos que tinham recebido a sua acção de formação.

A constituição do acervo daquele museu *pressupunha a exclusão total das obras portuguesas (armazenadas) e a integração de pinturas e esculturas feitas pelos moçambicanos* (Cossa, 2000, p. 62). Paralelamente, em Moçambique verificaram-se fenómenos de iconoclastia ou de destruição intencional de obras do período colonial.

Este é um tipo de fenómeno universal que tem sido estudado em diferentes contextos históricos, políticos e artísticos (Gamboni, 1983; Latour & Weibel, 2002; Mondzain, 1996), como uma forma de recusa religiosa, moral, social, científica e artística, mas que simultaneamente implica o reconhecimento do poder representativo dos objectos que, por isso, são destruídos. “ (...) L’iconoclasme enfermant l’affirmation et la confirmation de la domination contre laquelle il réagit.” (Gamboni, *Ibidem*, p. 68) O último autor considera a iconoclastia verbal como um dos tipos de destruição artística, através do insulto ou do rumor difamatório. No caso moçambicano a iconoclastia testemunhou a recusa de uma concepção artística associada ao colonialismo depois da independência. Mas, simultaneamente, pressupôs uma (re)funcionalização de alguns objectos, que passaram a ser considerados como obras de arte de pleno estatuto. Assim, como notam certos autores, é ainda heurístico distinguir os *iconoclastos dos dominados dos dominantes; os primeiros são dirigidos por impotência contra os símbolos de poder que, pela mesma razão, não podem ser substituídos pelos seus próprios símbolos; os segundos são seguidos de reconstruções que convertem os objectos destruídos* (Warnke, cf. Gamboni, *Ibid.*, p. 10). O segundo tipo de iconoclasmo foi primeiro protagonizado pelos colonizadores. Os missionários, além de proibirem a produção de certas esculturas, de acordo com Zé Júlio, entre as quais makondes, destruíram obras tidas como demoníacas ou ídolos do paganismo, tal como em outros contextos coloniais, e substituíram-nas por ícones religiosos cristãos (Gruzinski, 1988 e Home, 1982, cf. Latour & Weibel, *Ibidem*, p. 15 e 65). Como assinalou Margot Dias: “A palavra shetani, uma palavra suaíli, foi traduzida pelos Europeus por Satanás, ou Diabo. (...) Segundo as nossas conversas com os macondes moçambicanos, não existia figura mitológica que correspondesse exactamente a Satanás (ou Diabo), cristão ou muçulmano, entre eles.” (Dias, *Ibid.*, p. 16-17) No período de pós-independência, porque se tratou de uma transição entre poderes políticos imbricados com os mesmos produtores e especialistas de arte, a ruptura dirigiu-se contra as produções dos anteriores dominadores<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup> Os autores que estudaram estes fenómenos na arte vanguardista fazem referência a um novo tipo de iconoclasmo próprio e contido no campo artístico, enquanto domínio de luta e de concorrência sociais, dirigido por grupos populares, que não dominam as significações plásticas, ou individualmente – de natureza verbal, física ou artística – contra a arte institucional (Gamboni, *Ibid.*, p. 13-14). No entanto, como não há registo deste tipo de fenómenos não cabe aqui desenvolver a sua especificidade.



“Os primeiros anos da Independência foram caracterizados por um movimento artístico que projectou uma onda de murais, posters, dípticos e exposições colectivas multimédia alusivas à liberdade e às datas históricas por toda a parte.

Embora muitos dos fazedores de arte, participantes deste movimento de “arte popular” tivessem somente uma base autodidacta, sem educação formal em artes visuais, participaram de uma forma criadora de embelezamento da área pública em todas as regiões do país.

Os artistas mais conhecidos também participaram neste movimento. (...)

À volta deste período da independência na zona norte de Moçambique divulgou-se a arte Makonde, o género mais representativo de escultura tradicional em ébano inserida neste desenvolvimento cultural. Como exemplo indico uma peça de arte Makonde da colecção permanente do museu [Nacional de Arte] do estilo conhecido por “Ujamaa”. Este trabalho feito por Rafael Nkatunga, um dos nossos artistas Makonde contemporâneos. (...)

A valorização da arte tradicional no país contribuiu bastante para a aceleração do processo de reconstrução nacional da personalidade Moçambicana, por um lado. Por outro lado, a retirada e a substituição dos bens patrimoniais herdados do sistema hegemónico Português pela arte produzida pelos Moçambicanos, pôs em perigo o acervo da colecção Portuguesa. (...)

A destruição do património arquitectónico, artístico e histórico da sociedade chocou e intimidou o cidadão. Alguns dos danos de locais históricos, estruturas religiosas, bibliotecas e arquivos poderiam ser classificados como incidentais provocados pela guerra, o problema é que houve muitos ícones culturais significantes que foram deliberadamente destruídos. (...)

Presume-se que as razões principais da negligência e destruição das obras tenham tido como base o seguinte: - O público via e tratava emocionalmente a arte Portuguesa (as obras criadas durante o período colonial) como vestígios do regime colonial e não como objectos de importância cultural e histórica; Por outro lado, havia a necessidade de difundir a nova imagem da nação e de consolidação da independência. (...)

Em 1988, o museu inaugurou uma exposição colectiva de arte Makonde contemporânea intitulada “Novos Rumos”, em preparação da participação de Moçambique na exposição “Art Makondé: tradition et modernité”, Paris, 1989.

Outras exposições individuais tiveram lugar como a inauguração da exposição retrospectiva de Malangatana, 1986. (...)” (Cossa, *Ibidem*, p. 60-63)<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Este mesmo artigo foi reeditado e o autor acrescenta: “Este evento da independência, envolveu uma participação massiva nas actividades políticas, sociais e comunitárias, juntou todos os grupos étnicos

A arte makonde que anteriormente era vista pelos colonos como *arte indígena* ou artesanato<sup>160</sup>, com a independência política, passou a ser pensada como parte do património artístico contemporâneo, ombreando com artistas internacionalizados, cuja complexidade ultrapassa as conotações com o comércio turístico. “ (...) Não pode ser interpretada a sua complexidade com termos como artesanato, *tourist art*, arte tribal, numa fase em que o seu estudo, o conhecimento das tendências e dos seus principais intérpretes ainda se encontra numa fase inicial.” (Gandolfo, 2000, p. 207) A destruição colectiva de certo património da época colonial, não só visou as obras e concepções portuguesas sobre as produções autóctones, como restaurou uma valorização endógena e legítima da arte nacional, com base em produções anteriormente menos consideradas.

Porém, tal como em contexto colonial, na arte makonde nem sempre foram incluídas as imagens da religião cristã também fabricadas por aqueles escultores, antes e depois da independência do país (Dias, *Ibid.*, p. 9-10; cf. Carvalho *et al.*, *Ibid.*). Em ambos os períodos, a concepção holista e ideológica da cultura levantou problemas ao reconhecimento da influência dos contactos ocidentais, em particular das missões religiosas. Para M. Dias um dos agentes económicos das esculturas makonde era aquele tipo de instituição, mas não inclui na tipologia as imagens religiosas por constituírem um exemplo de *degradação cultural* inerente ao sistema colonial português. Vai pelo contrário preocupar-se em aprofundar o comércio e *o turismo de massas nos centros urbanos* da Tânzania. *Os comerciantes profanos tanzanianos, na maioria asiáticos, indianos e poucos africanos, que exploram curiosity shops ou art galleries, com compra venda e exportação organizada para a Europa, América e África do Sul, são sinais nítidos de uma terrível prostituição* (Dias, *Ibid.*, p. 23-24, 39). Contrariamente à monografia publicada sobre este povo (1964), (1967) e (1970), em que a autora participou, neste artigo sobre o desenvolvimento da arte makonde não pôde ignorar o papel das mudanças económicas e políticas. No entanto, as transformações são vistas como vindas do exterior, acabando por ser mais uma fonte de *justificação da protecção do sistema colonial português* (West, 2004, p. 82). Contudo, em outras publicações do

---

Moçambicanos, e tornou-se uma ocasião propícia para a criação de um museu nacional de arte, como uma instituição educacional para todo o benefício de todo o cidadão.” (Cossa, 2002, p. 51).

<sup>160</sup> A título de exemplo veja-se o documentário “Os artesãos”, realizado por Luís Beja (Cf. Campos, 1973, p. 53-54).

mesmo período colonial as esculturas makonde de imagens da religião cristã eram tidas como peças de alto valor artístico e a arte indígena era usada na iconografia das missões locais (Campos, *Ibidem*, p. 56, 57, 60). No período após a independência é a reacção contra o colonialismo que abrangia as missões, que vai impedir a consideração da escultura religiosa.

Os novos especialistas de arte, mesmo que em parte devam a afirmação de independência política aos actos de iconoclastia, posteriormente desaprovam a sua ocorrência, como na citação apresentada (Cossa, *Ibidem*), e transformam os objectos, vistos como ligados ao poder opressor, em *elementos com um valor universal e museológico, evitando assim uma contradição ideológica* (Gamboni, *Ibid.*, p. 12).

Como ficou patente, Zé Júlio participou intensamente no processo de transição política em Moçambique, onde arte e política continuaram articuladas. Daí, as narrativas do artista salientarem, não apenas as actividades político-profissionais, como as relações que estabeleceu com políticos e artistas<sup>161</sup>. Porém, ele afirma ter mantido uma certa individualidade e independência em relação ao sistema político, por nem sempre ter concordado com todas as directivas institucionais. Como não tinha muito tempo para dedicar às suas próprias criações, devido às funções que desempenhava, e, porque em 1974 tinha obtido uma bolsa de estudo em artes gráficas, da Fundação Calouste Gulbenkian, que não poderia continuar a ser adiada, em 1977 decidiu voltar a Portugal<sup>162</sup>. Esta decisão não foi tomada sem que o artista tivesse dúvidas e indecisões pessoais. Como explicou nas primeiras entrevistas, era uma escolha que implicava, por um lado, a sua vocação e progresso artísticos, por outro, o seu envolvimento ideológico e profissional na organização política e cultural moçambicana.

“Queriam que eu assumisse a direcção do Museu [Nacional de Arte Popular], só que não cheguei a fazê-lo. Primeiro, porque era contra a haver só um director, segundo,

---

<sup>161</sup> Note-se como este período é avaliado por um crítico de arte português: “Com a independência de Moçambique em 1975, e no período revolucionário que se lhe seguiu, os artistas envolvem-se em actividades de carácter político, o governo toma uma posição dirigista em relação a todas as actividades artísticas, exigindo-se ‘uma arte para o povo’. (...) Convidam-se professores cubanos, russos e alguns portugueses que, naturalmente, transportam consigo uma linguagem com contornos do realismo socialista, com esboços do afro-centrismo, no que resultará frequentemente numa produção kitsch e numa atitude massificadora da arte.” (Ribeiro, *Ibid.*, p. 12)

<sup>162</sup> As bolsas do Serviço de Belas-Artes, de acordo com o regulamento actual, são atribuídas por concurso a *cidadãos com a nacionalidade portuguesa ou que residam em Portugal* (Art.º 7) [Documento electrónico]: Fundação Calouste Gulbenkian, s.d., p. 2.

porque para ser director era preciso naturalizar-me moçambicano e era uma coisa forçada. Quer dizer, se eu continuasse lá as minhas intenções eram de naturalizar-me, mas tinha que o fazer sem pressões. Depois, achava que o mais importante já tinha sido feito e havia gente pronta a substituir-me. (...) Portanto, eu tinha decidido vir para Lisboa, para não perder a bolsa...e vim e fui ficando.” (Entrevista gravada no seu atelier em 1992)

#### 4.4. Recriar Moçambique em Lisboa

O privilegiar da formação artística continuou a ser a opção principal de Zé Júlio, tal como o fora ao longo do percurso profissional. Todos os empregos tinham constituído recursos económicos a pensar na sua subsistência e na dos sucessivos agregados familiares, mas, sobretudo, na possibilidade de desenvolvimento artístico e pessoal. Como naquela fase de mudanças políticas e sociais, de meados da década de 70, o artista já tinha alcançado uma certa estabilidade económica, pois a par da bolsa de formação, tinha direito a uma reforma do Estado português, optou por regressar a Portugal. Em 1977, ele faz o curso de artes gráficas na Gravura – Cooperativa de Gravadores Portugueses, na qual e até à actualidade continua a editar gravura, a expor e a integrar os órgãos directivos. Deste modo, não só pôde aprender e desenvolver a gravura artística, como dedicar-se exclusivamente ao trabalho criativo (passa cerca de seis horas por dia no estúdio ou na oficina de gravura) e à participação em eventos culturais e artísticos. Desde a sua chegada, tem participado em exposições, sobretudo nacionais e várias internacionais, recebendo alguns prémios de pintura e desenho. Por isso, há uma entrada a si dedicada no *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal* (Pamplona, 1988, 3º vol.). Mas, o engajamento que ele manteve no campo artístico moçambicano, até à actualidade, faz com que continue a representar memórias e vivências daquela sociedade.

Ano	Iniciativa	Local
1978	Exposição individual	Galeria Opinião, Lisboa
1978	XXIII Salón del Grabado	Madrid (Espanha)
1979	II Exposição Nacional de Gravura	Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1979/	Expõe gravura em colectivas do Grupo	Galeria do Grupo Paralelo, Lisboa

1983	Paralelo	
1979	I Salão de Artes Plásticas da Beira (1º Prémio de pintura e 1º prémio de desenho)	Beira, Moçambique
1983	I Salão de Artes Plásticas da Associação dos Naturais de Moçambique (1º Prémio de pintura)	Maputo, Moçambique
1983	“Tema Henriquino das Comemorações Henriquinas” (1º Prémio de pintura)	Moçambique
1984	Exposição individual	Galeria de Arte do Casino Estoril
1985	Exposição individual	Restaurante Pátio Alfacinha, Lisboa
1985	IV Bienal Internacional de Gravura (artista convidado)	Baden-Baden, ex-RFA
1986	I Bienal Ibero Americana	Sevilha, Espanha
1987	Exposição Luso-Brasileira de Pintura e Gravura	Galeria de Arte do Casino Estoril
1987	Exposição Individual	Sociedade de Artistas, Cascais
1989	Gravura em Cabo Verde (Colectiva)	Mindelo, S. Vicente, Cabo Verde
1990	Exposição colectiva	Galeria Nartice, Lisboa
1990	Exposição individual	Exponor, Porto
1991	Exposição de Pintura e Escultura de Moçambique	Galeria de Arte do Casino Estoril
1992	FIAP92 – Exposição individual	Galeria de Arte 245, Porto
1993	FIAP	Museu Municipal da Lousã
1995	Edita uma gravura	Galeria de São Bento, Lisboa
1996	Edita uma gravura	Gravura – Cooperativa de Gravadores Portugueses, Lisboa
1996	III Exposição de Pintura (Colectiva)	Casa de Moçambique, Lisboa
1997	IV Exposição de Pintura (Colectiva)	Casa de Moçambique, Lisboa
1997	Exposição individual de Pintura, Desenho e Gravura	ISPA, Lisboa
2001	Exposição de Pintura de Cinco Artistas com Ateliers na Freguesia	Biblioteca da Junta de Freguesia de S. Paulo, Lisboa
2002	Exposição Colectiva de Pintores Moçambicanos	Centro UNESCO, organização: Africas – Associação Fraternal de Ritmos e Interação de Culturas e Artes, Porto
2002	PortÁfricas: Encontro de Culturas	Biblioteca Municipal Almeida Garrett, organização: Africas – Associação Fraternal de Ritmos e Interação de Culturas e Artes, CM de Gaia, Porto
2003	Arte Moçambicana	Centro Cultural Franciscano, Lisboa
2004	Exposição com Frank Ntaluma	Gravura – Cooperativa de Gravadores Portugueses, Lisboa
2004	Exposição com F. Ntaluma e António Bronze	Galeria da Livraria Barata, Lisboa
2005	2ª Exposição Colectiva do Centro Cultural Luso Moçambicano em Lisboa	Galeria da Cervejaria Trindade, Lisboa

**Quadro 4.2.** – Zé Júlio: Exposições colectivas e individuais em Portugal

Do seu *curriculum* destacam-se as exposições colectivas com outros artistas moçambicanos ou africanos lusófonos, além das de gravura e os prémios que recebeu em Moçambique nos anos 1979 e 1983. Através daqueles eventos Zé Júlio mantém-se integrado na arte moçambicana.

O meio artístico moçambicano, como vimos, interliga diferentes referências e protagonistas, sobretudo em contexto urbano. A arte em Moçambique numa primeira fase caracterizou-se pela contestação política à situação colonial (por portugueses e moçambicanos). A arte possibilitou, então, formas de resistência anticolonial, tanto em contexto urbano onde os artistas efectuavam ligações entre as artes ocidentais e autóctones, como em zonas do norte do país onde o mercado da escultura makonde se desenvolveu. Posteriormente, alguns daqueles mesmos criadores, sob influência do realismo socialista e do pan-africanismo, contribuíram para a consolidação da independência e da identidade nacional<sup>163</sup>. Logo, Zé Júlio ao conhecer em Lisboa Frank Arroni Ntaluma, escultor makonde e informante do próximo estudo de caso, devido às afinidades artísticas de ambos em torno daquele *estilo étnico* estabeleceram relações de colaboração na participação em exposições conjuntas e colectivas. Como se verá, além do seu relacionamento pessoal, têm em comum algumas temáticas e referenciais artísticos do contexto moçambicano e em particular da etnia makonde<sup>164</sup>.

Aquela etnia que foi estudada, em finais da década de 50 e inícios da de 60, por J. Dias, M. Dias e M. V. Guerreiro, na Missão de Estudos das Minorias Étnicas realizada ao norte de Moçambique, por ser *pouco conhecida e que por ter estado segregada do convívio ocidental e oriental até ao fim da primeira grande guerra, mantinha um estilo de vida tradicional* (Dias & Dias, 1964, p. 7). Porém, esta etnia do norte de Moçambique, sul da Tanzânia e do Quênia, tornou-se nos anos 60 “ (...) fer de lance de la lutte armée nationaliste. Un commerce relativement florissant s’était développé de part et d’autre de

---

<sup>163</sup> “History dictated the influences. In the 80s, over 50% of teachers were Cuban, Portuguese and Russian. So were the styles. Today, trends have changed. (...) Exchanges and workshops are organized with foreign countries on a regular basis: universities and fine arts schools in Oporto, in Natal, in South Africa, and in Holland.”(Fall & Pivin, *Ibidem*, p. 311)

<sup>164</sup> Adoptei a grafia da palavra makonde, pois para o F. Ntaluma esta revela a recusa da tradução gráfica efectuada na época colonial com recurso ao alfabeto usado na língua portuguesa. Embora aquela língua seja essencialmente oral, afirmar algumas especificidades da sonoridade e dos registos escritos das palavras, que recorrem frequentemente à letra k, é uma das formas de apropriação e de afirmação identitárias (ex. também se pode escrever makondé, ou no plural vamakonde, porém estes termos não são usados pelos informantes).

la frontière, favorisé par les gains des macondes mozambicains émigrés dans les plantations sisalières du Tanganyika ou à Dar es-Salam.” (Cahen, 1988, p. 3) Esta aparente contradição pode ser explicada pelas articulações entre o contexto político e o académico no Estado Novo. Ligações que influenciaram a visão apolítica e humanista sobre aquela população nas obras publicadas por aquela equipa, ao mesmo tempo que nos relatórios oficiais afirmava a vulnerabilidade às forças nacionalistas (West, *Ibidem*; Pereira, 1998).

Como se pode perceber não era uma população isolada, com uma criatividade artística isenta de influências exteriores, pelo que, uma vez mais, se deve relativizar a noção de estilo artístico, em particular quando associada a uma etnia que não é autónoma ou imutável. Como ficará claro no próximo capítulo, foi um estilo que deve a sua constituição às ligações comerciais e políticas estabelecidas, desde o século XIX, com comerciantes e colonos europeus (primeiro alemães, depois portugueses), com movimentos anticoloniais e posteriormente com a arte nacional moçambicana.

Quanto às reapropriações de estilos étnicos que os dois artistas efectuam, estas dependem dos valores e experiências de vida respectivos. As referências e temáticas étnicas são marcantes nas produções artísticas de ambos, ainda que encarem a criatividade como original e não repetitiva, e, usem diferentes formas de expressão plástica. Por representarem dois exemplos inversos de alteridade sociocultural, como atestam as suas criações e percursos artísticos, foram seleccionados como estudos de caso. Enquanto Zé Júlio representa a alteridade em trabalhos pictóricos (semi-abstractos e figurativos) vivida durante largos anos; Frank Ntaluma, nas esculturas que produz, reporta-se ao contexto cultural onde decorreu a sua socialização primária e familiar, mas ao longo da vida tem-se defrontado com a diversidade cultural, política e religiosa. Apesar de terem percursos pessoais e artísticos desiguais, patentes na sua diferença de idade de mais de 40 anos e nas respectivas diásporas, o contexto moçambicano (colonial e pós-colonial<sup>165</sup>) propiciou-lhes a partilha de algumas referências estéticas e culturais, usadas como marcadores identitários. As relações que eles mantêm em Lisboa implicam a

---

<sup>165</sup> Sem querer esmiuçar o vasto campo de estudos sobre o colonialismo e pós-colonialismo, considerados no capítulo 8, de autores que se debruçaram sobretudo sobre o campo literário, como por exemplo: E. Said, F. Fanon, H. K. Bhabha, N. Wa Thiong’o e G. Prakash, estas expressões também são empregues no sentido cronológico (Dommelen, *Ibid.*, p. 104).

divulgação e a comercialização de obras em projectos de exposição comuns. A partir da exposição colectiva, “Arte Moçambicana”, no Centro Cultural Franciscano de Lisboa, em 2003, começaram a expor em conjunto. No ano seguinte, eles efectuaram uma exposição conjunta na galeria da Gravura, em Lisboa, e outra na galeria da Livraria Barata, na mesma cidade, que reuniu os seus trabalhos com os de um terceiro pintor que também viveu em Moçambique, António Bronze [1933-2004]. No ano de 2005, participaram na 2ª Exposição Colectiva do Centro Cultural Luso Moçambicano em Lisboa, na Galeria da Cervejaria Trindade.

Uma vez que travei conhecimento com ambos separadamente, só no final do ano de 2002 fiquei ao corrente de que se conheciam pessoalmente. Ntaluma por ter visto o trabalho artístico de Zé Júlio em Moçambique<sup>166</sup> e saber que residia em Lisboa, quando aqui chegou, procurou conhecê-lo através de contactos comuns<sup>167</sup>. Desde então os nossos encontros e conversas passaram muitas vezes a ser em conjunto, ainda que tenha continuado a efectuar-lhes entrevistas individuais.

Zé Júlio ao basear a identidade artística e pessoal na alteridade efectua múltiplas reapropriações do estilo makonde. Estas recriações modernistas de um estilo tido como étnico são integradas na arte moçambicana, mas também na portuguesa, uma vez que o artista se enquadra nos dois contextos. Assim, através das produções de um criador de origem portuguesa estabelece-se um processo de englobamento do “Outro” na arte ocidental, bem como, o inverso. No entanto, esta mútua inclusão artística não é isenta de desigualdades. Como ficará explícito com a comparação dos casos de Ntaluma e de Zé Júlio, o último é visto como artista modernista, português e moçambicano, enquanto que o primeiro continua a ser tido apenas como criador de arte makonde moçambicana, tal como os outros informantes quando são exclusivamente identificados com os países de origem.

Zé Júlio apesar de originário de Portugal, de ter nacionalidade portuguesa e de residir em Lisboa, desde há 30 anos, devido ao seu engajamento político e identificação

---

<sup>166</sup> Viu algumas das suas obras no Museu Nacional de Arte (Maputo) e soube da sua participação no júri da Bienal TDM’97 (Maputo). Além daquele museu Zé Júlio está representado no Museu de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), nos museus de Sevilha (Espanha) e Munique (Alemanha) e em colecções particulares.

<sup>167</sup> Conseguí o seu contacto telefónico através do dono de um restaurante no centro de Lisboa que comprou e exhibe algumas obras do Zé Júlio. Contactou-o e, naquele mesmo restaurante, encontraram-se pessoalmente pela primeira vez no ano de 2002.



com Moçambique, define-se e continua a ser visto como artista moçambicano. Ele mantém relacionamentos em Moçambique e com moçambicanos ou angolanos que, além de Ntaluma, vivem em Lisboa, alguns dos quais que apoia económica e socialmente (através de relações de apadrinhamento, amizade, etc.). No final da década de 90, voltou àquele país, durante cerca de duas semanas, para participar numa exposição colectiva no Centro de Estudos Brasileiros e no júri da Bienal de Arte (TDM'97)<sup>168</sup>, em Maputo. Desta forma, restabeleceu contactos com artistas e agentes artísticos (Núcleo de Arte, galerias de arte, etc.) que, até hoje, comercializam as suas obras em Maputo. Por exemplo, uma galerista moçambicana veio várias vezes a Lisboa para adquirir-lhe obras e expô-las na sua galeria privada, perto da Feira Popular em Maputo (Entrevista informal em 18/06/2003).

A alteridade sociocultural, que até hoje figura sempre nas formas e nos conteúdos das suas obras pictóricas, tornou-se numa das principais características criativas que reforça a identidade com Moçambique<sup>169</sup>. As diferentes fases da vida do artista, ligadas pelo mesmo tipo de criações, são testemunhadas por amigos como: Francisco Relógio<sup>170</sup> ou Cláudio Torres<sup>171</sup>. Ele persistiu nas mesmas temáticas, com base nas memórias das suas experiências do quotidiano autóctone e no conhecimento de lendas, crenças, mitologias e rituais. Zé Júlio destaca pictoricamente as lendas e os rituais femininos, como as mulheres possuídas por espíritos, entre as quais a mulher pássaro, ou os ritos de iniciação, sobre os quais procurava informar-se junto das populações makua e makonde.

<sup>168</sup> A primeira edição da Bienal de Arte TDM, promovida pela empresa Telecomunicações de Moçambique, ocorreu em 1991 com os objectivos de “estimular e desenvolver uma das áreas da criação cultural mais promissora – as artes plásticas (...)” (Catálogo, 2001, p. 3) “ (...) e promover um maior conhecimento e análise da arte contemporânea do nosso país e da zona.” (Catálogo, 1995, p. 6).

<sup>169</sup> Figurou como artista moçambicano em exposições colectivas e individuais em Moçambique e em Portugal, antes e após a independência daquele país, bem como, em [documentos electrónicos]: S.a., s.d., “Casa de Moçambique” (associação de imigrantes em Lisboa), e S.a., s.d., “Zé Júlio”.

<sup>170</sup> Artista que escreveu texto para o desdobrável da exposição individual de Zé Júlio, em 1984, na Galeria de Arte do Casino Estoril: “O José Júlio que conheci em Moçambique, com a profissão de faroleiro, é o mesmo José Júlio que vim encontrar em Lisboa, isolado no grande silêncio do mato e do mar; pintava e desenhava para, de vez em quando, nas suas folgas, vir até Lourenço Marques. (...) Em Lisboa ou em Londres, José Júlio consegue traçar o arco imaginário que o liga às terras e ao Povo de Moçambique.”

<sup>171</sup> Historiador que escreveu no texto da exposição de Zé Júlio, em 1997, no ISPA: “Na Bica, (...) existe (...) um pedaço de céu de Zé Júlio, refúgio de espíritos vindos do seu antigamente em Moçambique. Eles para no ar, memórias sempre invocadas; pousam nas prateleiras, feitos belíssimas estatuetas de pau-preto; recortam-se na parede, em máscaras de diferentes etnias; pendem de pregos os instrumentos-feitiços que os enxotam; e continuam a brotar dos dedos do Zé Júlio, recriando-se constantemente nos seus poderes e avatares fundamentais. Como se a esses mesmos espíritos e poderes se destinasse a obra, numa oferenda de toda a vida.”

Estas experiências foram marcantes para o artista que as expressa criativamente, bem como, nas entrevistas e conversas que mantivemos ao longo dos últimos 17 anos.



**Figura 4.2.** Zé Júlio: Dança dos Espíritos, anos 90, gravura (49 x 37 cm)

Como se pode ver nas imagens (fig. 4.2. e 4.3.), são os ambientes da ruralidade moçambicana, ligados ao imaginário mitológico e simbólico, que são representados. Pois, foi fora das cidades coloniais que ele encontrou o que considera *a cultura tradicional africana* (Entrevista gravada no seu atelier em 2003). Foram as suas vivências que lhe possibilitam continuar a retratar temas tidos como específicos da realidade que presenciou. Porque nas aldeias makuas e makondes assistiu a noites de batuque, de possessão feminina pelos espíritos, ouviu histórias e mitos locais, mas também presenciou a diminuição da população masculina adulta chamada para a guerra colonial, usa estes temas como motivos inspiradores.



**Figura 4.3.** Zé Júlio: Fábula da Floresta, 1980, gravura (35 x 47 cm)

O artista retrata com muita frequência os rituais de feitiçaria, com as mulheres tatuadas, possesas por espíritos que, entre os makonde, são denominados *shetanis* e vistos como causadores de infortúnios e benefícios sociais e pessoais<sup>172</sup>. Os objectos presentes nas gravuras são de uso festivo ou ritual, ornamentados com motivos estilizados (orgânicos ou geométricos) da natureza. A flora e a fauna luxuriantes que envolvem as figuras humanas ou mitológicas aludem, não apenas à proximidade da natureza, como também ao facto de localmente serem usadas como sinais para interpretações sobre a condição humana. Os diferentes animais e plantas servem de

<sup>172</sup> A raiz da palavra suaíli *shetani*, usada entre os makondes e os makuas, remete para origens hebraicas e árabes, e, foi traduzida pelos europeus como Satanás ou Diabo. M. Dias rejeitou estes significados como etnocêntricos, optando pelos termos de “espíritos de mortos”, que têm várias categorias (ex. anónimos – “makola”; da linhagem – “vanakuluvetu”) e atributos (bons- “machinamu” e maus- “machatwani”; “Nandenga”); ou “espíritos de animais” (*Ibid.*, p.17-23 e 30). A mesma acepção é adoptada na exposição, *Art Makondé*, organizada conjuntamente por entidades oficiais e governamentais moçambicanas e francesas no ano de 1989 em Paris (Carvalho *et al.*, *Ibid.*, p. 19). O conceito encerra múltiplas interligações culturais, tal como a sua materialização em esculturas de ébano, caracterizadas como uma das formas do “Fenómeno da Escultura Maconde chamada Moderna” (Dias, *Ibid.*, p. 23), mas posteriormente vistas como apropriações criativas, originais e específicas daquele povo (Carvalho *et al.*, *Ibid.*).

metáforas para expressar infortúnios ou sabedoria (cobra e coruja), mas também vida e harmonia (pássaros e antílopes). O autor revela ainda as suas experiências ligadas ao erotismo das figuras femininas, apresentadas recorrentemente em inúmeras obras. Através da nudez e de posturas dos personagens procura, simultaneamente, abordar valores culturais em torno do corpo e da sexualidade, assumidos como aspectos fundamentais para a vida quotidiana e ritual.

Zé Júlio refere-se ao seu estilo pictórico como tendo algumas características surrealistas, mas com o qual aborda, mais do que sonhos, vivências pessoais em culturas com uma grande dimensão de imaginário fantástico<sup>173</sup>. Como se depreende, o criador articula técnicas (pintura, desenho e gravura) ligadas a correntes da arte moderna ocidental (cubista e surrealista), aprofundadas através da formação no Núcleo de Arte e em Lisboa, mas que cruzadas com a alteridade cultural originam uma expressão, simbólica e estética, específica. Esta especificidade resulta de uma apropriação individual, legitimada pelas próprias experiências africanas. Daí que as temáticas remetam, não apenas, para idealizações do imaginário mitológico, mas igualmente para problemas sociais, consequentes da colonização, que continuou a observar nos anos a seguir à independência de Moçambique. Em gravuras editadas, desde o final da década de 80 até ao final dos anos 90, torna patente problemas causados pela guerra colonial, como a que se reproduz em seguida (fig. 4.4.), em que regista a presença de crianças órfãs na capital.

Como escreveu Malangatana no texto transcrito: “o Zé Júlio deve ser visto como um artista africano, nele não se espera um romper.” A ruptura artística, que caracteriza a arte contemporânea, deu-se no início da sua carreira com a produção de obras baseadas na proximidade e identificação com a alteridade cultural, até hoje pictoricamente recriada. O período entre a década de 40 e a de 70 pautou-se pela polémica sobre a arte realista, neo-realista, abstracta e conceptual nos meios académicos e de vanguarda portugueses. Foi um debate em cuja participação autores como Ernesto de Sousa, na então metrópole colonial, afirmava uma continuidade entre todas as expressões artísticas,

---

<sup>173</sup> M. Dias também tinha categorizado a escultura Makonde moderna como “fantasista ou surrealista” (*Ibid.*, p. 10).

incluindo *a arte indígena e a popular*<sup>174</sup>, para posteriormente enveredar pela arte conceptual (Wandschneider, 1998, p. 22). Quanto à ruptura de Zé Júlio com as temáticas africanas esta não ocorreu até à actualidade, pois continuaram a ser uma manifestação de uma das fases mais importantes da sua existência. Foi uma fase em que se confrontou com a diferença cultural e a assimilou como forma de posicionamento político e identitário, através da arte, que mantém como expressão de coerência e de vivências pessoais.



**Figura 4.4.** Zé Júlio: Meninas do Maputo, 1989, gravura (49 x 37cm)

Se por um lado ele procura captar pictoricamente as essências das tradições culturais, por outro, também revela as alterações marcadas pelo colonialismo, guerra de libertação e pela independência política. Esta concepção das culturas africanas, simultaneamente, tradicional/ étnica e transformada, coaduna-se com o seu envolvimento no processo nacionalista ligado ao meio artístico de Moçambique. O reconhecimento institucional e a legitimidade como artista moçambicano, ao mesmo tempo, fortalecem a sua posição de mediador artístico no contexto português. Foram

<sup>174</sup> Como refere Ernesto de Sousa: “Ofereceram-me recentemente uma estatueta em madeira moçambicana. Estou maravilhado com ela. Despertou em mim definitivamente a paixão pela arte indígena.” (Wandschneider, 1998a, p. 39)

estes factores, ligados à estética e à identidade de Zé Júlio, que foram ressaltados nas entrevistas que me concedeu, em desfavor da vida familiar ou dos últimos 30 anos passados em Portugal. Deste modo, espera que a sua obra continue a actuar sobre audiências de várias nacionalidades, não enquanto fruto do exotismo e da nostalgia de um antigo colono que retornou à metrópole, mas como um legítimo autor e actor da independência e do nacionalismo moçambicanos.



**Figura 4.5.** Zé Júlio com ex-aluna na inauguração da exposição da galeria da Livraria Barata em Lisboa (2004) (fotografia da minha autoria).

## CAPÍTULO 5

### ARTE MAKONDE E FRANK NTALUMA

#### 5.1. História de vida e escultura

Conheci Frank Arroni Ntaluma no ano de 2002, quando ele esculpia na loja e atelier da Associação Moçambique Kultural<sup>175</sup>, situada no centro de Lisboa, presidida por outro artista moçambicano, Inácio Matsinhe [1945-]. Este espaço, cedido pela Câmara Municipal de Lisboa, acabou por encerrar em 2003 devido a problemas com a administração autárquica e o escultor mudou-se para outro atelier, onde trabalha até hoje, na Associação Lusófona para o Desenvolvimento, Cultura e Integração (ALDCI), na freguesia do Beato (Lisboa)<sup>176</sup>. Foi neste último atelier que lhe efectuei entrevistas, perfazendo cerca de seis horas de gravações áudio. Durante quatro anos acompanhei muitas das actividades artísticas e culturais em que se envolve. Nos primeiros encontros ele sublinhou a sua formação e *curriculum* artísticos, bem como, alguns elementos da história da cultura makonde, relacionados com os temas das esculturas e com o seu percurso pessoal e familiar. Com o continuar das nossas conversas em espaços de sociabilidade e com amigos comuns, Ntaluma ganhou à-vontade para falar de assuntos muito diversificados, paralelos, mas interligados com a arte que produz. Deste modo, apresentou-se como tendo nascido em 1969 na aldeia do seu pai, Nanhagaia, do distrito de Nangade, da província de Cabo Delgado (Moçambique), não só para reforçar a sua identidade como *escultor moçambicano e makonde*, como por se identificar com aquela realidade (Entrevista em 2002 na Associação Moçambique Kultural).

Aos 12 anos de idade, com três irmãos, entre 1980 e 1981, foi alojado no Centro de Internato de Lupudi, situado a cerca de 50km de Nanhagaia. Este era um dos centros que tinham sido criados como escolas, ainda no tempo da guerra colonial, nas

---

<sup>175</sup> Legalmente constituída sob a denominação Associação de Arte e Cultura Moçambicana e Amigos da Obra de Inácio Matsinhe (*Diário da República*, III Série, Nº 56, 7 de Março de 2002 [5042 – (14)]).

<sup>176</sup> Associação formalmente constituída em 1994, inicialmente apoiada pela Câmara Municipal de Lisboa (presidência de João Soares) e pela Junta de Freguesia do Beato que cedeu o local da sede. Os objectivos principais têm sido desenvolver projectos, em conjunto com outras entidades, no âmbito da formação profissional dos imigrantes (PALOP) e com vista à sua integração sociocultural, bem como, da cooperação com alguns PALOP (por ex. Guiné-Bissau, na área da saúde). Ntaluma tem também dado cursos de escultura em madeira a um conjunto restrito de alunos de várias idades e nacionalidades.

denominadas zonas libertadas<sup>177</sup>, que actualmente já não existe. Das suas memórias desta época destaca as condições de vida dos alunos, alojados em zonas separadas consoante o sexo, mesmo sendo irmãos, em edifícios sem água canalizada ou saneamento básico e onde havia escassez de recursos alimentares (alimentação feita à base de mandioca). Antes das aulas tinham que assegurar o transporte manual de toda a água necessária e efectuar a preparação das suas próprias refeições. Em 1981 foi transferido com os irmãos para o Centro Piloto de Nangade, escola com melhores infra-estruturas para albergar os cerca de 1600 alunos, situada a 2 km da anterior, que até à actualidade funciona como Escola Secundária de Nangade. Ali ficaram até ao ano de 1983, quando ele foi viver para Lichinga (província de Niassa) com uma irmã mais velha, que ali residia com o marido (alfaiate da FRELIMO), para prosseguir os estudos na Escola Secundária Paulo Samuel Kankhomba. Como refere, foi uma fase da sua vida, anterior ao início da aprendizagem da escultura em 1990, em que teve outras ocupações, bem como, experiências e conhecimentos sobre o período de pós-independência em Moçambique.

“Porque primeiro eu aprendi carpintaria, depois fui aprender corte e costura em Lichinga, província do Niassa. A minha irmã vivia lá e eu fui para lá para estudar. De manhã ia às aulas na escola, de tarde ia para o curso de corte e costura. Era numa alfaiataria militar do Comando Militar Provincial do Niassa. Foi lá que eu aprendi. (...) Porque lá na zona nos poucos anos que eu fiquei lá, primeiro tive uma máquina, com o andar do tempo e trabalho difícil comprei mais duas máquinas e montei uma pequena alfaiataria. (...)”

A carpintaria comecei desde a infância. Cresci no mundo artístico, digamos assim. O meu tio [irmão mais velho do pai] era carpinteiro e ferreiro, o meu pai também trabalhava na carpintaria, [o pai] fazia esculturas mas era por hobby. Depois eu naquele ambiente aprendi a ser ferreiro, a fazer pequenas coisas, zagaias, facas e coisas assim. (...) Na carpintaria cheguei à fase em que eu fazia mesas, portas, janelas, com o meu tio e com o meu pai, porque eles tinham uma carpintaria [em Nanhagaia]. Os filhos,

---

<sup>177</sup> A luta pelo poder na FRELIMO tornou-se mais intensa a partir de 1967, com o grupo de orientação marxista (liderado por E. Mondlane e S. Machel) a confirmar a sua vitória no II Congresso. Porém, a aplicação das resoluções aprovadas não foi fácil na região de Cabo Delgado, onde as milícias resistiam, e, lideradas por Lazaro Nkavandame, foram responsáveis pela morte do chefe adjunto das operações do estado-maior das FPLM. Forças Populares de Libertação de Moçambique que controlavam a guerrilha e, em 1969, a organização administrativa e social das ‘zonas libertadas’, impedindo a reconstituição do poder tradicional e das comunidades linhageiras (Brito, *Ibid.*, p. 21-23; Hoile, *Ibid.*, p. 17-18; Jouanneau, *Ibid.*, p. 108-109).



sobrinhos e netos deles, todas as brincadeiras nossas eram ali. O meu tio fazia armas tradicionais, canhangulos que disparam uma vez. Infelizmente essa arte não deixou com ninguém. (...)” (Entrevista gravada no seu atelier em 2/10/2003)

Contrariamente ao percurso de Zé Júlio, Ntaluma viveu a maior parte da sua vida em Moçambique enquanto país independente. Algumas das memórias que tem dizem respeito à guerra civil que, a partir de 1977 até 1992, se desencadeou em Moçambique entre as forças do governo (FRELIMO) e o principal grupo oponente (RENAMO)<sup>178</sup>. Este foi um período marcante para Ntaluma que relata as suas experiências e as dificuldades que enfrentava no percurso entre a escola e a casa dos pais.

“A escola secundária ficava a quase 300 e tal quilómetros [de Nanhagaia]. Fui para lá, fiz o 9º e 10º anos lá. Nas férias de Novembro eu voltei para a minha zona, fui para Nanhagaia. À volta, isto em 1985, entrámos na emboscada. Recuámos. A coluna recuou, mas não veio socorro de Pemba e tivemos nova emboscada da RENAMO. Porque a distância era de 120km de terra sem ninguém, só mato, era uma zona perigosa no centro de Cabo Delgado, e quem ia ao sul tinha que passar por ali, a não ser por via marítima ou aérea. Nós viajávamos no autocarro do ministério da Educação. Uma moça estava do lado da janela, um rapaz estava no meio e eu no lugar do corredor. Deu-se um disparo, o primeiro tiro, e a moça foi atingida na testa, o segundo tiro foi no motorista. O carro desgovernado, quase a virar, caiu na valeta. Aí os gajos assaltaram e roubaram tudo. (...) Fugimos e andámos uma distância de 40 km a pé no mato, terra desconhecida. São dias a dormir no mato. Para chegar a outra aldeia foram três dias. Anoitecer, subir na árvore. No terceiro dia é que cheguei lá nas machambas [campos cultivados], nas pessoas. Era uma zona em que eu não sabia falar a língua local. (...) Eram makuas, mas eu na altura não sabia falar makua. No total éramos nove e havia um que falava makua e as pessoas perceberam-nos bem. Deram-me comida, porque durante esses dias estive sem comer nada. Água sempre havia. Chegava no rio e bebia com a mão ou arrancava uma folha verde e grande que servia de copo. Fomos na aldeia onde havia muita gente e ficámos aí duas semanas. Entrámos numa outra coluna e na emboscada de novo e foi um dia que eu dormi no mato. No segundo dia digo: - Não. Estudar já não dá para mim.

---

<sup>178</sup> “Renamo fought a bloody war from 1976 to 1992 against the socialist Frelimo government that devastated the country, but since Renamo had been created by Rhodesia and subsequently supported by South Africa, the internal dimension of the conflict was played down. However, the resistance of large sections of Mozambican society against the authoritarian politics of the Frelimo regime explains why Renamo did not remain a small guerrilla force but finally controlled entire regions of the country.” (Seibert, 2003, p. 253)

Voltei a casa e o meu pai disse: - Não. Está aqui o dinheiro vai via marítima. Vais ficar lá um ano e não voltas aqui até ao próximo ano.

Digo: - Não. Já não aguento<sup>179</sup>. O que está em causa é a minha vida. Estudar qualquer dia eu posso estudar.

O meu velho diz: - Então a partir de hoje cuida-se. É a tua vida. (...) A ajuda que eu te posso dar a ti é só dar-te dinheiro.

Na altura, 50 mil meticais era muito dinheiro.

Perguntou-me: - O que vais fazer?

Eu tenho a minha máquina [de costura], hei-de viver com ela.

Com aquele dinheiro fiz a minha palhota e tinha outra palhota ao lado da casa do meu pai (...) que aumentei, fiz uma varanda do lado da rua, fui comprar tecidos e coisas e comecei a fazer calças e camisas. (...)”(Entrevista de 2/10/2003)

Em 1990, Ntaluma foi viver para Nampula. Nesta última cidade esteve três meses empregado numa alfaiataria e, paralelamente, fazia os seus próprios trabalhos de costura que vendia na Feira de Nampula. Simultaneamente, ajudava o irmão mais novo do seu pai, também escultor e que vivia naquela mesma cidade, a fazer pequenas tarefas (raspar, lixar madeira, etc.). Devido ao seu descontentamento com o salário que auferia na alfaiataria resolveu começar a aprender a esculpir com um amigo e escultor makonde. Para tal, conforme o acordado entre ambos coube a Ntaluma comprar a madeira em que iria aprender a esculpir. Ainda naquele mesmo ano, como refere no seu *site* na Internet: “Iniciou o seu trabalho de transmitir a sua mensagem através da madeira, em Novembro de 1990, no Museu de Etnologia de Nampula, depois de ter recebido os segredos da escultura Makonde, do seu mestre Crisanto Bartolomeu Ambelikola.”<sup>180</sup>

O Museu de Etnografia de Nampula foi fundado na década de 50 pela administração colonial com colecções de esculturas makonde de vários tipos; em madeira leve e policromada (anteriores aos anos 50); realistas de personagens e de animais locais; abstractas em ébano; e máscaras. Aquele museu *desempenhou um papel importante na valorização das capacidades artísticas dos makonde* (Soares, 1989, p.

---

<sup>179</sup> “Such atrocities aimed at spreading the news about Renamo violence far beyond the operational area to break any possible resistance in advance of the rebels’ arrival. The rebels always allowed someone to escape to tell the terrifying story.” (Seibert, *Ibid.*, p. 271)

<sup>180</sup> [Documentos electrónicos]: Ntaluma, 2003, “Bem-vindo à Arte Makonde”. Este *site* foi criado, pela ALDCI em 2003, para divulgar a obra de Ntaluma, mas o próprio artista actualiza-o e divulga-o, nomeadamente, em: Ntaluma, F., s.d., “Quem são os Makonde?”.

118). As máscaras rituais foram colecionadas por vários museus coloniais portugueses e europeus, conforme enumera J. Dias (1970, p. 200)<sup>181</sup>. As figuras realistas, como os bustos, foram desde cedo apresentadas ao público português como na *Exposição de Arte Gentílica – África Portuguesa*, na Sociedade de Geografia de Lisboa (1936). A *estatuária dos makonde*, a partir de 1943, tinha começado a ser exibida e comercializada na Feira de Nampula, organizada por Felisberto Ferreirinha, como “livre de influências estranhas e construída sobre os acontecimentos do quotidiano real.” (Campos, *Ibid.*, p. 44) A importância da comercialização daquela arte fez que “Na década de 40, os melhores escultores começam a obter um estatuto profissional diferenciado em relação ao camponês, com certas isenções ao trabalho forçado.” (Soares, *Ibidem*, p. 116)

Depois da independência a importância do museu para o desenvolvimento da escultura makonde manteve-se, como se depreende pelo percurso de Ntaluma e pelo reforço do estatuto como Museu Nacional de Etnologia. A instituição possui uma *exposição permanente, organizada como uma evolução dos objectos da vida diária, trajes e adornos, bem como, sobre a cultura e vida makonde. Ao ar livre há um grupo de escultores makondes que trabalham ao vivo e vendem aos visitantes* (Rosenquist, 2000, p. 118-119).

O ensino daquela arte é visto por Ntaluma como envolvendo um conjunto de conhecimentos técnicos revelados pelo mestre aos seus alunos. A aprendizagem foi feita não apenas no exterior do referido museu, mas também num período de permanência no “mato” em Metucharia, a uma distância de 100 km a sul da cidade de Nampula, entre Janeiro e Junho de 1991, onde se encontrava a matéria-prima (vários tipos de madeira e sobretudo o ébano ou pau-preto). Mas, contrariamente a todos os outros estudos de caso desta investigação, para o artista a escultura também faz parte do contexto familiar. Como ele explicitou, vários familiares a praticavam (pai, tios, primo em terceiro grau), alguns dos quais (primo e tio) ele depois ensinou.

---

<sup>181</sup> Museu de Etnologia do Ultramar (Lisboa); Museu do Instituto de Antropologia da Faculdade de Ciências do Porto; Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa; Museu Dr. Álvaro de Castro (Lourenço Marques); Museu de Nampula; Museu de Dar es-Salaam (Tanzânia); Museu Britânico (Londres); Museu de Etnologia de Berlim; Göttingen; Hamburgo; Stuttgart (Linden-Museum); Bremen (Übersee-Museum); Museu de Etnologia de Leipzig.

Lá era bom porque ficávamos um ou dois meses a fazer esculturas, levávamos as obras para Nampula, onde as vendíamos, comprávamos mantimentos e coisas de que necessitávamos e voltávamos para o mato.

Eu: - Mas no mato vocês esculpíam com outros escultores?

FN: - Sim, éramos três pessoas. Eu, o mestre e outro aluno. A minha irmã tinha uma machamba lá, onde nós ficámos. Amanhecia, preparávamos xima [puré de farinha de milho ou de mandioca], ximávamos bem e desafio à madeira.

Eu: - Pau-preto?

FN: - Sim, pau-preto. Sim, fresca. Assim é que é boa<sup>182</sup>. Porque lá pode-se escolher a madeira; se vê que esta madeira tem muitas rachas não serve. Porque está cheio de madeira. Estás sentado numa sombra de pau-preto. Íamos ver e escolhíamos e dizíamos vamos cortar esse. Derrubávamos, rachávamos e durante esses seis meses, quando voltámos em Junho com o que eu fiz com a venda das esculturas comprei a minha palhota em Nampula. Tinha pago o mestre.

Eu: - O que te ensinou?

FN: - Sim, sim. O pagamento não era em dinheiro. Normalmente, o pagamento de escultura, nós lá, não é monetário, é em obras. O mestre decide: - olha eu quero uma obra; se é de 2 m ou de 1 m; ou se são três obras de 1m. Então, você faz e pronto. Daí o que é que ele [mestre] faz? – Divide os formões e dá todas as ferramentas ao aluno: - Está aqui e a partir de hoje és mestre. Faz de conta que é o diploma [risos]. Então pronto a partir daí já estás livre.

Eu: - Essas esculturas que fizeste para o mestre, ele depois vendeu-as? – A quem?

FN: - Não sei a quem vendeu. Mas vendeu uma a um russo. As outras obras não sei a quem vendeu. Então em 1991 comprei a minha palhota e fiquei mesmo em Nampula. Em 92, em Março, aventurei-me, fui para Maputo e lá fomos até ao [parque de] campismo. Fui lá através desse russo. O russo foi para Maputo, encontrou-se lá com o meu primo que é escultor, chamado Miguel Valingue [1953-]. Ele esteve cá em Portugal. Expôs na Galeria Perve [Lisboa].

Eu: - É teu primo como?

FN: - Sim. O pai dele é primo do meu pai, então nós também somos primos. Aquela coisa que estávamos a falar as nossas famílias são largas.

Eu: - O pai dele é primo do teu pai porque ambos são filhos de irmãos?

<sup>182</sup> Para Ntaluma aquela madeira, bem como, o sândalo, o pau-ferro e o pau-rosa (todas usadas pelo artista), quando são acabadas de cortar são mais macias e fáceis de serem esculpidas, ainda que libertem seiva e tinjam a pele [Informação dada na inauguração de exposição colectiva na Galeria de Arte Luís Madureira em S. Pedro de Sintra (Sintra), em 07/05/2005].

FN: - (...) O meu avô Ntaluma [FF<sup>183</sup>] tinha um irmão que teve um filho, o meu avô fez 38. Então esses filhos do irmão do meu avô tiveram filhos e também da parte do meu avô, os filhos do meu avô são os meus tios e o meu pai (...) Os filhos do irmão do meu avô e os filhos do meu avô são primos, logo, nós continuamos a ser primos e os nossos filhos também continuam a ser primos.

Eu: - São primos em terceiro grau?

FN: - Sim. Para nós esse tipo de primos não tem fim, é um prolongamento e apanha apelidos diferentes. Mas todos vieram de um só, ou de uma pessoa. Apanhas um bairro onde só habita uma família.

Eu: - Chegaste a Maputo e foste trabalhar com o teu primo?

FN: - Sim. O meu primo tinha um lugar, com os outros colegas; primeiro estavam no centro de Maputo na Casa de Ferro, uma morada histórica em Maputo<sup>184</sup>.

O meu primo foi para Maputo em 82 e instalou-se lá. Ele foi o primeiro daqueles artistas que foram lá sozinhos. Foram daqueles que eram militares e que estavam lá [em Maputo] quando saíram as reformas e ali ficaram e continuaram a esculpir. Criaram uma cooperativa [Arte Makonde] e na maioria eles tinham sido presos políticos da PIDE, ainda no tempo da PIDE<sup>185</sup>. (...)

Porque ele é muito mais velho que eu, é da idade dos meus irmãos mais velhos. Ele é daqueles que começou na Tanzânia no tempo colonial, quando se lutava, quando ele começou a esculpir. Mas ele desertou-se da tropa em Moçambique para a Tanzânia, como refugiado. Então chega lá e também começou a esculpir.

Daí cheguei a Maputo apanhei o meu primo. Com ele trabalhavam quatro pessoas e eu quando cheguei fui a sexta pessoa no campismo. Dali tivemos uma ideia de criarmos o grupo [de escultores makondes] FAVANA, que são os seis nomes que nós tínhamos. Então, FAVANA é: ‘Focas’, mais Arroni [Ntaluma], mais Valingue, mais Afonso, mais Nkatunga, mais Atupari. Chamava-se FAVANA – Grupo de Escultores Makondes, já no campismo. E desenvolvemos aquilo ali e tínhamos fama na zona onde estávamos. Tivemos o apoio da NORAD – Agência Norueguesa para o Desenvolvimento, e, fomos comprar madeira em Cabo Delgado e formões e tudo. Porque era para eles [Agência] fazerem uma exposição colectiva; nós FAVANA, com

<sup>183</sup> Ntaluma tem o apelido da família do seu pai, pois são os homens que transmitem o nome de família, apesar de, segundo a regra de descendência ser matrilinear, ele pertencer ao “likola” (linhagem) da mãe. Assim, o irmão da mãe transmite aos próprios filhos o seu apelido, mas tem de pagar o “lobolo” dos filhos varões da sua irmã, que têm direitos e deveres relativamente às prestações familiares daquele “likola” (Esclarecimento prestado na mesma entrevista).

<sup>184</sup> Casa desenhada por Gustave Eiffel em 1892 e feita de ferro. Originalmente destinava-se ao governador, mas por ser muito quente, nunca chegou a ser habitada. Hoje é a sede do Departamento de Museus.

<sup>185</sup> Mas, M. Valingue bandonou esta cooperativa passado pouco tempo por considerar que lá só se estava a trabalhar em série.

o falecido Chissano [Alberto<sup>186</sup>, 1935-1994], na Noruega. Então, na Noruega também houve eleições, mudou-se a política de apoio em África (...) O que eles nos disseram foi: - Bem, vocês têm as obras, fazem uma exposição aqui [Maputo], que nós vamos patrocinar, de resto é convosco. Fizemos uma exposição em Maputo, eles patrocinaram a exposição e compraram uma obra de cada um.

Eu: – Quando foi essa exposição?

FN: – Foi em 1992. Aliás a exposição foi em 93, porque em 1992 tivemos o apoio. Daí em 1994, apareceram aí uns franceses, um grupo de Médicos Sem Fronteiras. Eles tinham muito tempo e um dos médicos, meu amigo, em vez de andar a passear, como também é pintor, gostou de estar no campismo a aprender a esculpir. Eu comecei a ensinar a ele, veio outro, vieram duas moças [médicas], e pronto ficaram ali comigo a ensinar. Tive um primo que ficou desempregado e veio ter comigo para eu o ensinar. Veio um tio, também lá da zona, que também ficou desempregado (...), aprender comigo<sup>187</sup>. Já tinha sete pessoas e daí não parei e continuei a esculpir e a ensinar os outros. Tive miúdos e rapazes que iam ali aprender e em 2002 chego aqui. Foi o conhecimento que me fez chegar aqui. (...)

Eu: – As esculturas compradas pela ONG da Noruega levaram-nas para a Noruega?

FN: – Acho que sim. Não sei se ficaram na Embaixada da Noruega em Maputo ou se levaram para a Noruega. Isso já não sei. (...)

Eu: – Entretanto o teu primo Miguel Valingue saiu do grupo? Dissolveram o grupo?

FN: – Sim. Ele foi o primeiro a sair. Saiu do campismo e foi para o museu, e eu fui o segundo a sair, também para ir para o Museu Nacional de Arte. O museu tem um espaço atrás onde construíram casas para os escultores makondes [ASEMA]. Então, quem quer pode ir estar lá. Há outros que não têm casas em Maputo e que vivem lá.

Eu: – E fazem esculturas para o museu?

FN: – Não. Cada qual faz por sua conta.

Eu: – Trabalham por conta própria?

FN: – Sim, sim. Porque aquilo ali foi um prémio, digamos assim, não foi bem um prémio... Os escultores estavam na Casa de Ferro. Então, entre a Casa de Ferro e o antigo Hotel Clube, que é o actual Centro Cultural Franco-Moçambicano, no meio tem um edifício. Porque a Casa de Ferro pertence a um Departamento de Património Cultural do Ministério da Cultura. Como o Ministério da Cultura não tinha casa, deram aquela casa do meio aos escultores que vieram de Cabo Delgado para virem

---

<sup>186</sup> Artista que foi um dos primeiros escultores makonde modernos.

<sup>187</sup> Note-se que para Ntaluma e para estes familiares a escultura é um dos últimos recursos económicos. Contrariamente, os seus alunos Médicos Sem Fronteiras aprenderam-na como hobby. No último caso, a aprendizagem ultrapassou a pertença étnica, o que uma vez mais, ilustra a flexibilidade de adaptação às transformações sociais daquele sistema produtivo.

organizar uma exposição de Paris em 1988. Então cederam-lhes aquela casa e espaço para eles trabalharem. Quando os franceses compraram o Hotel Clube para o transformar em Centro Cultural Franco-Moçambicano, o edifício do meio também foi comprado por uma empresa. Então o que é que a empresa fez? – Foi falar com o museu. O museu tem um espaço muito grande e cedeu-lhes o espaço e eles construíram as casas, uma galeria, uma cozinha, refeitório, para aquela gente que estava ali e se transferiu. (...) Então também fui para o museu em 2000.

Eu: – Continuaste a esculpir no museu?

FN: – Sim. Se voltar para lá vou directamente ao museu. Porque o museu tem um espaço muito grande [faz planta] atrás e o Ministério da Cultura com a UNESCO construíram um Centro Cultural, a Musarte<sup>188</sup>. Então, ali também se aprende tudo: escultura, cerâmica, pintura, tudo.

Eu: – E ensinavas na Musarte?

FN: – Não. Eu só estava nas casas dos escultores.

Eu: – Vias as peças expostas no museu?

FN: – Porque em Moçambique, João, em termos de matéria de arte movimenta-se muito, é pena o Ministério da Cultura não ter dinheiro.” (Entrevista gravada em 2/10/2003 no atelier do artista)

## 5.2. Escultura makonde e arte nacional

Como ficou patente, são várias as entidades oficiais e instituições em Moçambique, ou ali sedeadas, em particular em Maputo, que apoiam a escultura makonde. Deste modo, Ntaluma, além de ter começado a ensinar aquela arte, pôde expor e continuar a esculpir como atesta o seu *curriculum*.

Ano	Iniciativa	Local
1992	Exposição Colectiva Fauna Bravia	Museu de História Natural, Maputo
1993	FACIM	FACIM, Maputo
1994	FACIM	FACIM, Maputo

<sup>188</sup> Com a independência, “The Núcleo de Arte lost all of its centralizing role. All that was left was the ceramic process of Victor Souza. In this context, with the Núcleo de Arte being adrift, the State invested in Musart (art museum) in 1977 and founded the National School of Visual Arts (ENAV) in 1983. (...) A revival began to take place in the late 90s: following a major reorganization, the Núcleo de Arte has become a meeting place for painters, the Musart is organizing a biennial event and a free expression has its infrastructures.” (Fall & Pivin, *Ibid.*).

1994	Bienal de Arte TDM'94	Museu Nacional de Arte, Maputo
1995	Exposição colectiva	Centro Cultural Franco-Moçambicano, Maputo
1995	Exposição colectiva	Escola Internacional Americana, Maputo
1996	Exposição colectiva “A Lei da Sobrevivência”	Parque de Campismo, Maputo
1997	Exposição colectiva “Organização Malaika”	Parque de Campismo, Maputo
1997	Exposição colectiva	Genebra, Suíça
1998	Exposição colectiva “Deficientes Contra a Pobreza”	Parque de Campismo, Maputo
1998	Exposição colectiva	Museu Nacional de Arte, Maputo
1999	Exposição colectiva sobre a monografia de Jorge Dias e o povo Makonde	Fortaleza de Maputo
1999	Exposição de bustos	Museu Nacional de Arte, Maputo
2000	Exposição colectiva alusiva ao 25 de Junho (dia da Independência)	Clube Militar de Maputo
2001	Exposição colectiva Musarte	Museu Nacional de Arte, Maputo

**Quadro 5.1.** – Ntaluma: Exposições em que participou em Moçambique

Devido ao seu percurso durante a adolescência e idade adulta em Moçambique, no seu discurso são frequentes as referências à história da resistência e da luta contra o colonialismo português, por parte de movimentos políticos moçambicanos que se formaram no final dos anos 50. O processo de resistência e de conflito armado dependeu, como se verá, de redes de relações sociais mantidas entre Moçambique e a Tanganhica (Tanzânia, quando independente), mas também implicou conflitos entre os vários movimentos nacionalistas, alguns com uma forte identidade étnica<sup>189</sup>, como atesta o próprio percurso de vida do artista e o da sua família. Devido à idade e experiência de vida, quando Ntaluma aborda a história do colonialismo e dos movimentos anticoloniais, baseia-se em informações de familiares, professores, amigos mais velhos e em leituras que efectuou. Entre estas últimas, é de destacar o seu interesse por obras de antropologia, sobretudo de autores portugueses (ex. Pereira, *in* Dias, 1998), como também atesta a exposição em que participou no ano de 1999 em Maputo sobre a monografia *Os Maconde*, em relação à qual tem uma perspectiva crítica. Do conjunto das entrevistas

<sup>189</sup> As inúmeras identidades étnicas e linguísticas em Moçambique, *resultantes das muitas imigrações e invasões de povos de língua Bantu ao longo dos séculos*, transformaram-se com a colonização e a implementação das missões católicas, mas também com os movimentos anticoloniais de cariz nacionalista e, depois da independência, com o governo da FRELIMO, para os quais o objectivo de constituição da unidade nacional e política se impunha face aos interesses regionais e à diversidade étnica (Henriksen, *Ibid.*, p. 247, 255).



gravadas, destaco o excerto transcrito em seguida, por estabelecer explicitamente uma correlação entre a resistência ao colonialismo e a escultura makonde. Tal correlação também era atravessada por relações prévias de aparente subjugação e cooperação, relativamente ao poder colonial e às ordens missionárias estabelecidas na zona norte de Moçambique a partir do início do século XX.

“ O primeiro movimento nacionalista moçambicano foi a MANU, que era: Makonde African National Union. Isso em 1957. Em 1960, depois do Massacre [de Mueda<sup>190</sup>], a MANU une-se com um grupo de makuas que vivia em Zanzibar, então ficou Makonde and the Makua African National Union<sup>191</sup>. Em 1960 fizeram aquela greve de Mueda que originou o massacre de Mueda no dia 16 de Junho de 1960. Daí em 60, mesmo no centro de Moçambique forma-se: UNAMI e UDENAMO<sup>192</sup>. São movimentos nacionalistas, antes de fazerem a luta armada. Desses três movimentos, em 1961, o UDENAMO assina um acordo com a MANU. Porque depois daquele massacre os líderes africanos foram ter com os dirigentes da MANU. Porque a MANU fundou-se em Tanga na Tanzânia e depois estabeleceram a sede em Dar es-Salaam. Em Chiboko e em Tanga foram aqueles moçambicanos que emigravam para a Tanzânia e iam para as ‘farmas’ [quintas] de sisal, cortar sisal. Então haviam entre estes moçambicanos alguns que nasceram lá, aliás makondes cujos pais tinham ido para lá há muitos anos e tinham nascido, estudado lá e formaram a MANU.

Eu: - UDENAMI, o que quer dizer?

FN: - União Democrática de Movimentos Africanos de Moçambique Independente. Porque havia outro que era o UNAMI: União Nacional Africana de Moçambique Independente. Depois era esse MANU. Depois o MANU transformou-se em Mozambique African National Union, em 1960, depois daquele massacre. E quando se assina o acordo o Marcelino dos Santos e outros viviam em França e encontraram-se em Acra [capital do Gana] com Nkrumah [Kwame, líder do Gana] e Julius Kambarage Nyerere [primeiro presidente da Tanzânia]. Nkrumah disse: - Vocês são moçambicanos, vocês têm o UDENAMO, porque não unem os três movimentos, se querem libertar o país? Os três movimentos reuniram pela primeira vez em 1961,

---

<sup>190</sup> *As autoridades coloniais massacraram cerca de seiscentas pessoas que se manifestavam pacificamente* (Nqueca & Jopela, *Ibidem*, p. 690).

<sup>191</sup> Esta aliança foi precedida por uma ideologia de oposição entre ambos os grupos étnicos, baseada na história de agressividade dos makonde que capturavam e na costa vendiam alguns dos makuas aos comerciantes de escravos árabes (Henriksen, *Ibid.*, p. 248).

<sup>192</sup> Partido criado em 1960 por Adelino Gwambe, na antiga Rodésia do Sul, e por trabalhadores emigrados de Manica, Sofala, Gaza e Lourenço Marques. Marcelino dos Santos representou este movimento anticolonial na primeira reunião da CONCP em Casablanca em 1961.

parece que em Novembro, em Acra e assinaram um acordo de entendimento ou uma coligação<sup>193</sup>. (...)

Na altura, em Moçambique também havia o *apartheid* como na África do Sul. Se não eras assimilado os teus filhos não podiam estudar. Tinha que se ser assimilado. Nas cidades não podias andar de qualquer maneira se não eras assimilado.

Eu: - O que queria dizer assimilado?

FN: - Assimilado é aquele que era português de segundo grau.

Eu: - Como se identificavam?

FN: - Os assimilados, a maioria deles, os pais deles trabalhavam com o governo colonial. Daí tinhas que ir lá inscrever-te e se aceitas a cultura ocidental, deixar a cultura africana e a moçambicanidade<sup>194</sup>.

Em 1962 os líderes encontram-se em Dar es-Salaam e forma-se a FRELIMO. Mas antes disso, a zona dos makondes foi a última zona da África Oriental a ser colonizada. Porque o poder colonial implantou-se na zona dos makondes, pela primeira vez, em 1917. Após a I Guerra Mundial, quando os alemães se refugiaram em Moçambique, na zona Norte em Negomano, uma companhia da tropa colonial foi lá fazer reféns. Quando saís de Negomano há uma zona onde tem uma barragem de água que abastece a zona dos makondes, chama-se Homba [ou Chomba], que tem lá as campas dessa altura. Campas da tropa alemã, do outro lado campas da tropa portuguesa<sup>195</sup>.

Eu: - E os alemães vinham de onde?

FN: - Vinham da Tanganica (ou Tanganhica<sup>196</sup>). Porque nessa altura a Tanzânia estava nas mãos dos alemães.

Então em 1920 começa-se a construir a primeira missão dos holandeses na zona dos makondes, em Nagonlolo e começam a aparecer lá os europeus. Sim, porque

---

<sup>193</sup> Os líderes de estado de países vizinhos como o Quênia e a Tanzânia (Julius Nyerere) fizeram pressão para a união dos movimentos (Henriksen, *Ibid.*, p. 169).

<sup>194</sup> O avô paterno de Ntaluma e os pais do artista foram cristianizados. Porém, outros membros da sua família materna (tios e primos) converteram-se ao islamismo, se bem que, contrariamente aos makuas, os makonde *tenham resistido à islamização, o que os tornou alvo das missões cristãs* (Henriksen, *Ibid.*, p. 248).

<sup>195</sup> Referência à participação de Portugal na I Guerra Mundial que originou uma *ataque dos militares portugueses no rio Rovuma até à Tanganica, em 1916, àquela possessão colonial alemã*. O contra-ataque ocorreu no ano seguinte com a *força militar alemã a avançar até próximo de Quelimane, contra tropas aliadas (portuguesa, britânica e da Rodésia)*. Durante a *I Guerra as acções militares e coloniais na região norte de Moçambique terão provocado reacções de revolta entre os Makonde contra os portugueses*. “Von Lettow-Vorbeck [general das tropas alemãs no Leste-Africano] wrote that the Makonde around Negomano on the Rovuma ‘fled before the advance of the Portuguese, fearing their ruthlessness and cruelty.’” (Henriksen, *Ibid.*, p. 107-108) Mais à frente voltaremos às questões em torno deste levantamento makonde contra os portugueses.

<sup>196</sup> A Tanganhica tornou-se independente em 1961 e em 1964 unificou-se com a ilha de Zanzibar como Tanzânia. A independência do Quênia deu-se em 1963 (Hargreaves, *Ibidem*, p. 261-262).

apareciam europeus só na costa. Então os makondes faziam esculturas e iam vender lá na costa aos marinheiros alemães e holandeses, que passavam pela zona costeira entre Mocimba da Praia e Palma. Mocimba da Praia é um porto muito antigo que mesmo no tempo da escravatura serviu. Por isso, em Mocimba a religião predominante é a muçulmana. Em quase toda a zona costeira moçambicana a religião predominante é a muçulmana. Depois daí da primeira missão, a segunda missão foi em 1935, na zona de Inbuo e Missão de Nambudi, ali é branco.

Eu: - E já eram missionários portugueses?

FN: - Portugueses poucos, mas a maioria deles eram holandeses, suíços, italianos. Lá tem uma freira que chegou lá com vinte e tal anos, agora já vai nos noventa anos. Nunca saiu. Irmã Cristina. Chama-se Irmã Cristina.

Eu: - Qual é a sua nacionalidade?

FN: - Ela é holandesa. Ela te fala makonde, você que é makonde ela te corrige.

Eu: - Mas essas missões colaboravam na assimilação?

FN: - Sim. Porque os missionários contribuíram muito à implementação do poder colonial e deixaram muitas coisas; o desaparecimento de certos hábitos e costumes da cultura makonde ou das culturas africanas. Porque eles diziam: - Não podia fazer tatuagem, que é uma parte da cultura makonde. Isso, e mais coisas ou costumes.

Eu: - Mas as esculturas eles...

FN: - Compravam. E são eles que fizeram com que se desenvolvessem, que as pessoas se dedicassem muito. Porque em vez de irem ao litoral vender, vendiam para eles, vendiam aos missionários. E outras pessoas faziam e iam vender na Tanzânia. Os católicos sempre gostam de coisas de religião, pediam imagens religiosas que as pessoas faziam para eles. Depois disso, no tempo da luta armada... Porque escultor era assim, escultor no tempo da luta armada, o que é que ele fazia? Fazia esculturas e entregava. Porque a FRELIMO o que é que fez? Criou cooperativas. Então naquelas cooperativas as esculturas eram levadas para serem vendidas fora<sup>197</sup>.

Eu: - Quando?

FN: - Em 1964.

Eu: - Já tinham começado a organizar as cooperativas?

FN: - Sim. Começam a organizar cooperativas. Porque o que é que eles faziam? – Levavam as obras para fora, vendiam lá, e compravam armas. Organizavam os camponeses a fazerem machambas para ajudar os militares [da FRELIMO]. Porque antes disso, o Lázaro Nkavandame foi o primeiro empresário makonde na zona, no tempo do colono. A partir dos anos 30/ 40, porque ele tinha lojas em Tanzânia, foi um dos primeiros fundadores da MANU. Então, ele tinha organizado com a política dele

<sup>197</sup> Familiares do Ntaluma, enquanto escultores, participaram nestas cooperativas.

fazer machambas, as cooperativas agrícolas Ligwilanilo, nas machambas grandes de algodão<sup>198</sup>.

Chega a uma fase que para o governo colonial era obrigatório o cultivo de algodão. O primeiro ano, o segundo ano, os makondes sofreram as consequência da fome, porque a obrigação foi tão grande, tão grande, que chegou à fase que as pessoas dedicavam-se só à cultura de algodão, fora das culturas da sobrevivência. Então o que é que eles fizeram? Viram que: - esses vieram nos matar! Os europeus aqui vieram-nos matar! Porque a semente de algodão era gratuita, não compravas, e eles passaram a distribuir, um por um, os quilos e o cultivo era obrigatório<sup>199</sup>. Então as pessoas levavam as sementes, torravam, iam semear e depois não germinava. Então vinham os portugueses ali: - Então? O algodão? A tua machamba onde é que está? O gajo ia mostrar o campo. Porque a maioria das sementes ele torrou, não podem germinar, as que germinaram são poucas, que era para ele aproveitar aquele espaço para outros cultivos. Então achavam [os portugueses] que as sementes que traziam estavam podres. Mandavam outras sementes e era a mesma história. E daí surge esse movimento MANU, lá do outro lado [Tanzânia]. Afinal eles [portugueses] invadiram a nossa zona, o nosso território, vieram-nos matar assim. Por isso formaram esses movimentos. Esse [MANU] foi o primeiro movimento dos nacionalistas moçambicanos. E é a última zona de Moçambique a ser ocupada, a zona dos makondes. Porque a zona dos makondes são seis distritos que são habitados por makondes<sup>200</sup>. Mas agora já apanha outras nacionalidades, outras tribos. Porque em toda a parte de Moçambique e em África não há aquilo de dizer que aquela zona só é dos fulanos, agora já está misturado.

Agora, quando a FRELIMO faz as cooperativas os escultores não iam à tropa. Não iam à tropa, o trabalho deles era fazer esculturas. Se era escultor estava safo. Mas o que é, eles davam-te arma para defesa pessoal. Aqueles que eram maioritários e quando já sabiam fazer esculturas, então, não iam combater para só fazerem esculturas. Ali desenvolveu-se muito a escultura e a grande cooperativa criou-se em Mtwara. Um distrito, aliás é capital provincial da Tanzânia, faz fronteira com a província de Cabo Delgado (Pemba), do outro lado do rio. Daí criou-se outras cooperativas em Dar es-Salaam e as pessoas já estavam lá há muito tempo, já havia

---

<sup>198</sup> Este sistema cooperativo é referido por T. Henriksen (1978) como tendo sido estabelecido, nos anos 50, por Lazaro Kavandame, que mais tarde fez parte do Comité Central da FRELIMO, antes de desertar para os portugueses, como um movimento fora do controlo das autoridades coloniais (*Ibid.*, p. 167).

<sup>199</sup> “A partir de 1938, le gouvernement portugais fait développer fortement la culture du coton au Mozambique. La demande mondiale augmente. (...) La culture de coton devient obligatoire. Chaque paysan africain doit en cultiver un hectare.” (Jouanneau, *Ibid.*, p. 75-76)

<sup>200</sup> Numa outra entrevista em 24/10/2003, Ntaluma reafirmou uma “ (...) zona típica dos makonde em Moçambique, que inclui os distritos: de Palma, de Mocimba da Praia, de Nangade, de Mueda, de Macomia e um novo distrito o de Medunga.”

espaço, já faziam esculturas. Por isso, a escultura desenvolveu-se mais em Tanzânia que aqui em Moçambique, aliás que em Moçambique. Lá a arte começou-se a desenvolver muito na década de 60 para 70. Em Dar es-Salaam há um mercado chamado Muengue que é só barracas de esculturas, uma zona muito grande de barracas. Os escultores estão a fazer e a vender nas galerias deles. E aqui em Moçambique, após a independência, as cooperativas continuam. Com a crise que houve em Moçambique as cooperativas funcionaram. Mesmo no tempo do [Samora] Machel já começaram com aquelas cooperativas que tinham cartões. Se não tivesse cartão o desempregado ia para o campo de reeducação, ou então tinha a tropa. Chegou a fase em que os cartões também não serviam, parou esse negócio de ir para o campo de reeducação, então ficou a tropa. Saíste de tua casa eras apanhado ias à tropa ficavas seis meses ou um ano sem os teus familiares saberem onde estás<sup>201</sup>. Ya foi um horror...” (Entrevista gravada em 02/20/2003)

A história do relacionamento entre a escultura makonde, a resistência e a luta contra o colonialismo português, explicitada pelo Ntaluma, é reveladora das múltiplas apropriações políticas e culturais daquela produção. A escultura makonde, tal como outras artes tidas como étnicas, pode ser vista como fazendo parte das estratégias de controlo e de dominação colonial, nomeadamente, através da *globalização e da mercantilização da arte africana dominadas pelos ocidentais* (Porto, 1998, p. 14-15). No entanto, segundo Ntaluma, esse mesmo mercado de arte também era um dos suportes financeiros da luta armada contra o colonialismo. Neste caso, a hegemonia colonial instituiu, não apenas, a autenticidade, a comercialização daquele tipo de objectos e a *valorização daquelas identidades* (*Ibidem.*), como levou a uma oposição organizada ao próprio sistema colonial. Assim, enquanto arte destinada a um mercado ocidental permitiu o reforço de uma identidade étnica local, bem como, nacional. Estes fenómenos de identidade baseados na apropriação de elementos culturais exógenos e mediante o comércio turístico foram estudados em vários contextos sociais pelo antropólogo, que primeiro se debruçou sobre este domínio de estudo, Nelson Garburn (1976). Este autor

---

<sup>201</sup> “Frelimo used to act similarly and did not only regularly organize raids to kidnap young men for military service, but also recruit children by force, albeit to a lesser extent than Renamo. (...) Not receiving regular pay, the [Frelimo] militias lived on what they confiscated from the locals or recaptured from Renamo forces. The situation of the regular troops was not much better. (...) Despite offers of clemency, [amnesty offered from early 1988 to Renamo fighter who turn themselves over] more Frelimo soldiers deserted than did Renamo rebels.” (Seibert, *Ibid.*, p. 256, 273, 266)

apresenta a escultura makonde como um tipo de arte turística por excelência, onde o realismo de figuras africanas (*bindamu*) e o *grotesco semi-abstracto* (*shetanis*) em madeira nobre foram desenvolvidos para o gosto do público ocidental. Porém, segundo o mesmo, estas produções estandardizadas são reapropriadas pelos produtores como marcadores identitários da sua especificidade cultural e usados no estabelecimento de relações sociais e políticas (*Ibidem*, p. 5-6, 18). Mais tarde, Christopher Steiner (ed., 1999) irá realçar o carácter da produção em massa, envolvido no comércio turístico, como uma forma de instaurar a autenticidade cultural através da repetição das obras e da redundância da exposição em série. Ainda que a produção em série, por pressupor menor originalidade, raramente integre as instituições de arte dominantes, é revalorizada por este autor como culturalmente legítima e com uma longa existência histórica em várias sociedades. Outro investigador avançou o exemplo das reproduções de divindades para o consumo interno da sociedade indiana. Apesar das tecnologias ocidentais de impressão mantém-se o valor ritual e a sacralização das imagens hindus (Inglis, 1999). Logo, se a autenticidade é construída a sua veracidade é negociada ao longo do tempo, pelos próprios autores, através da repetição de modelos que criam cânones culturais e criativos. Este mesmo processo ocorreu na escultura makonde, como fica explícito nos discursos e nas práticas de Ntaluma. No entanto, como foi uma produção que também foi desde logo associada à arte (por comerciantes e instituições artísticas) o valor da individualidade criativa é hoje conciliado com as ideias de produção colectiva, em série e tradicional.

### **5.3. Resistências e memórias criativas**

A arte makonde foi destacada como estudo de caso por ser um exemplo significativo da ambiguidade dos significados que as obras plásticas permitem. A sua apropriação por mercados e audiências ocidentais que, desde o século XIX até à actualidade, a expõem em inúmeros países europeus ilustram as várias avaliações sobre a sua autenticidade e qualidade. Estas últimas vão desde negar-lhe autenticidade, em prol de um estatuto de arte moderna e raramente contemporânea, até ao seu encerramento dentro de cânones tradicionais. As exposições alemãs de arte africana e makonde têm

revelado o mesmo tipo de características dicotómicas (Tchibozo, *Ibidem*, p. 31 [documento electrónico]).

Aludo ao caso alemão por constituir um exemplo diferente dos restantes países europeus com ocupações coloniais que continuaram, muito para além da I Guerra Mundial. Simultaneamente, como a Alemanha colonizou a África Oriental a norte do rio Rovuma (fronteira norte de Moçambique), até ao fim daquele conflito mundial, protagonizou confrontos directos com as forças militares e coloniais portuguesas, assim como, com os aliados britânicos. A Grande Guerra foi ainda determinante na colonização portuguesa do planalto Makonde, ao implicar expedições, invasões e contra-invasões portuguesas e germânicas, entre 1914 e 1918, que tiveram consequências para a população, que até ali tinham resistido à conquista colonial, e no desencadear de lutas étnicas (Pélissier, 1984, vol. 1, p. 157-159; vol. 2, p. 687-707). Como referiu Ntaluma, estes acontecimentos históricos, sobre os quais os historiadores consideram que há pouca informação e memória<sup>202</sup>, são importantes para se perceber as relações de oposição dos makonde à colonização portuguesa, nomeadamente, a sua participação na luta pela independência de 1964 a 1974.

Os alemães abriram as hostilidades com incursões no território moçambicano em 1914, que até aquela data não tinha postos administrativos portugueses nem ligações com as povoações costeiras. “Jusqu’alors, les Makondes étaient considérés comme désobéissants, car ne payant pas d’impôts. [à Companhia do Niassa<sup>203</sup>]” (Pélissier, 1984, p. 688). As expedições militares que os portugueses iriam iniciar e amplificar, a partir da declaração de guerra da Alemanha a Portugal, em 1916, com um número de homens irrisório face a outras forças coloniais, mas muito superior aos alemães (Pélissier, 2004, p. 289), tiveram por objectivos recuperar território, fazer uma ofensiva às forças alemãs na Tanganica e reprimir a rebelião dos makonde. Porém, quase todas as movimentações militares portuguesas iriam resultar em fracassos, apesar dos reforços de tropas

---

<sup>202</sup> Pélissier afirma que houve uma *dissimulação voluntária das informações desta época, por parte dos portugueses, com o acordo tácito dos Aliados, devido aos interesses económicos (da Companhia do Niassa e de Moçambique) e políticos de Londres e da África do Sul, considerando que se tratou de terrorismo de grande escala* (2004, p. 288).

<sup>203</sup> As companhias do Niassa e de Moçambique eram controladas pelos britânicos e estiveram fora da jurisdição do governador-geral colonial.

metropolitanas, sobretudo em 1917, que mal preparadas não tinham capacidade operacional e sucumbiam às doenças tropicais (Pélissier, 1984, p. 700 e 719).

A rebelião makonde não esteve directamente ligada à presença dos alemães que, apesar das acções de propaganda, *eram detestados pelos makondes da Tanganica e de Moçambique* (*Ibidem*, p. 688). Por seu lado, os alemães quase não integraram os makonde no corpo expedicionário e não lhes forneceram armas, como o não fizeram com outros africanos<sup>204</sup> (*Ibid.*, p. 692). Por esta animosidade, os makonde chegaram a ser considerados pelo chefe do estado-maior português como tendo *um temperamento submisso, indolente, desconfiado mas aventureiro, e que poderiam ser postos ao serviço da espionagem sobre os movimentos alemães do outro lado da fronteira* (*Ibid.*, p. 694). O bom acolhimento dos portugueses aos makonde do território alemão, com promessas de isenção de impostos que não poderiam cumprir por serem competências da Companhia do Niassa, contrastaria com o tratamento dos makonde de Moçambique. O aumento dos impostos exigidos aos makonde moçambicanos, por aquela Companhia, e as requisições para se integrarem como transportadores na campanha militar lusa a Chomba (a 143 km do litoral) levaram-nos a uma segunda revolta no ano de 1917. Foi uma luta de grupos dispersos e liderados por chefes de aldeia que, pela ausência de organização militar, que só se verificaria a partir dos anos 60, levou à sua derrota, seguida de cruéis retaliações, após vários meses de combates violentos (*Ibid.*, p. 700-703). Nesta reconquista e ocupação do planalto makonde, os portugueses, além dos *cipaios*<sup>205</sup>, fizeram apelo aos makua, como auxiliares de combate, e provocaram uma guerra étnica (*Ibid.*). Em 1920, seguir-se-ia a criação da “Colónia dos Makondes” pela Companhia do Niassa e, em 1924, a chegada dos primeiros missionários cristãos (*Ibid.*, p. 704; Pélissier, 2004, p. 291). Ntaluma também assinalou que uma primeira missão holandesa foi instalada nos anos 20 em Nangololo (Cabo Delgado, distrito de

---

<sup>204</sup> “Lettow-Vorbeck avance et se bat avec ses seuls *askaris* [soldados indígenas], son instrument unique, et toujours dans le cadre d’une formation régulière. En d’autres termes le général est descendu en «enfer», non pour y assurer la rédemption des «damnés» qui y habitent, mais pour y poursuivre entre gentlemen de la même caste, la guerre européenne qu’il menait au-dessus du Rovuma.” (*Ibid.*, p. 721-722)

<sup>205</sup> Os *cipaios* eram africanos que, na sua maioria forçados a integrar o exército regular, excediam em muito o número de soldados brancos, e *permitiram que Moçambique se conquistasse a si mesmo, o que provocou, mais do que em Angola, uma ausência de solidariedade étnica durante a conquista*. Por isso, a resistência étnica ao colonialismo foi durante muito tempo parcelar e ineficaz, tal como, a unidade daquela colónia instável e recente (*Ibid.*, p. 726-727).



Muidumbe), e na década de 30, foram estabelecidas as missões de Nambudi (distrito de Mocimba da Praia), de Imbuhu e de Lipelwa (distrito de Mueda), e, posteriormente, a Missão de Ntoli (distrito de Nangade). Com exceção da última missão, as outras ainda se mantêm e contaram principalmente com a presença de missionários holandeses, suíços e italianos.

Paralelamente à “pacificação” das populações do norte de Moçambique, as tropas portuguesas fizeram vários combates desastrosos contra os germânicos. Os britânicos mantiveram-se como força ofensiva e evitaram que os portugueses perdessem mais arsenal para o inimigo, além de não ganharem mais território colonial (Pélissier, 1984, p. 705). A Companhia do Niassa e a de Moçambique pela sua pressão colonizadora sobre as populações, conjugada com acções militares portuguesas, fizeram com que yaos, makuas, suaflis e zambezianos apoiassem, sem retribuição, as tropas alemãs (Pélissier, 2004, p. 289-290). As derrotas sucessivas dos portugueses face aos germânicos acabaram por colocar em causa, perante as populações, a sua capacidade de dominação colonial. Como referiu Ntaluma, ainda se podem ver em Chomba as campas dos militares portugueses e alemães mortos em combate. Consequentemente, na região norte, yaos, makuas-lomué, makuas-suaflis e makondes rebelaram-se<sup>206</sup>, ainda que desarticuladamente, entre 1915-1918, como indicam as várias operações portuguesas que, apesar de tudo, restabeleceram a autoridade à custa de *dezenas de milhar de moçambicanos mortos* (Pélissier, 2004, p. 290). “A la fin de 1918, on peut estimer – sous la réserve d’une meilleure connaissance du problème – que, à l’exception de ces Makonde farouches et «intemporels», le pays est dompté et mûr pour la colonisation.” (Pélissier, 1984, p. 722) Por isso, a partir de 1964, aquele grupo foi um dos primeiros a pegar nas armas para, no mesmo território, se bater pela libertação, fornecendo *os melhores guerrilheiros à FRELIMO* (Pélissier, 2004, p. 291).

Sintetizei as relações dos makonde com as forças coloniais, no princípio do século XX, por terem sido evocadas por Ntaluma. A menção deste período pelo artista permite compreender a resistência continuada à colonização, bem como, a fabricação das esculturas como elementos de troca, entre os ocidentais e os escultores que, mais tarde,

---

<sup>206</sup> Tal como no sul e no centro de Moçambique, na região da Zambézia, no início do século XX, também houve importantes revoltas contra da colonização e campanhas militares portuguesas (Pélissier, 1984, p. 659-663; 2004, p. 284-288).

se organizaram em cooperativas e usaram o lucro das vendas para financiar a luta de libertação. A arte que parecia ser sinónimo de aceitação da colonização, nomeadamente, com a produção de esculturas religiosas para as missões, acabou por facilitar reacções anticoloniais, que até aos anos 60 não puderam voltar a expressar-se no confronto directo. Segundo Ntaluma, a venda de arte sacra passou a fazer parte do mercado das esculturas, além das peças destinadas a colonos e a viajantes, inicialmente nas povoações costeiras, e aos comerciantes tanzanianos. A criação de cooperativas de escultura pelos movimentos nacionalistas e depois pelo governo moçambicano independente, a manutenção dos museus herdados do colonialismo e uma rede de mercados com comerciantes em várias cidades do país, possibilitou uma dedicação exclusiva de muitos escultores. Assim, se os familiares de Ntaluma tinham outras profissões, como a de carpinteiro ou de ferreiro, e esculpam complementarmente, Ntaluma pôde dedicar-se profissionalmente à escultura.

Como uma máscara que revela ao mesmo tempo que esconde, a arte makonde teve uma condição liminar na canalização de antagonismos e ajudou a contornar a subjugação daquela população. O mesmo processo de revelação/ ocultação, com vista à oposição colonial, foi usado nas criações de Zé Júlio. Logo, a hegemonia do domínio imperial português, mas também uma resistência encoberta por mais de 40 anos e os apoios estatais depois da independência, levaram ao desenvolvimento de uma criatividade plástica, cujos temas nem sempre são reveladores das hostilidades passadas ou presentes. São factores que fazem com que, até hoje, aquelas criações possam ser integradas em várias categorias criativas, por distintos grupos sociais. Para as audiências portuguesas é uma produção que remete para o exotismo de um ex-domínio colonial, para o mercado turístico, ou para a arte contemporânea de determinados artistas. Em Moçambique faz parte da arte nacional moderna e contemporânea, mas também do mercado de arte sacra e turística, e, é sinónimo do processo da emancipação nacional. Daí, a visão política e politizada do artista sobre a arte makonde, contrastar com as essencialistas ou vanguardistas, da época colonial ou depois da independência, que a desvalorizam apenas com base na comercialização turística. A articulação de vários tipos de produções, destinadas a diferentes audiências, faz com que diferentes objectivos

(económicos, políticos e simbólicos) até hoje estejam implicados nos cânones daquela arte.

#### 5.4. Arte makonde em contexto português

Actualmente a escultura makonde continua a ser controversa relativamente à sua categorização. As esculturas de tipo *ujamaa* e *shetani* por serem feitas exclusivamente para venda a ocidentais, não são vistas como arte tradicional<sup>207</sup>. Na perspectiva das abordagens essencialistas estes objectos sincréticos não representam a cultura makonde, pois são o resultado do comércio internacional que até à actualidade estimula a produção da arte comercial (menos valorizada, como o artesanato que recorre a réplicas). “As outsiders we might not like such phenomena, or bemoan the ‘lack of tradition’. But this is tradition; it is as real to peoples now as the spirits of skulls and amulets were to their ancestors one hundred years ago.” (Graburn, 1976, p. 13). Contudo, nem sempre são criações incluídas na categoria de arte contemporânea<sup>208</sup>, apesar das publicações de vários especialistas ocidentais e moçambicanos que continuaram a efectuar a sua legitimação enquanto tal (Carvalho *et al.*, *Ibid.*; Kacimi & Sulger, 2004; Kasfir, *Ibid.*; Mohl, 1990; Willett, 1994, p. 21, 157 e 258). Na visão vanguardista sobre artes visuais “(...) proliferation and mass production that vitiates the prestige and usefulness in the very snob market for which the new arts were invented – thus, ‘success breeds failure’ is a new version of the adage ‘familiarity breeds contempt’.” (Graburn, *Ibidem*, p. 3) Logo, há a preocupação em afirmar certas obras de arte makonde (tradicional, moderna, ou contemporânea) como distintas do artesanato ou da arte turística, patente, não só, no discurso de Ntaluma, como por parte de instituições moçambicanas e internacionais, ou

---

<sup>207</sup> “A Maconde sculptor, John Fundi, was included in the high-profile *Magiciens de la Terre* exhibition in 1989 in Paris, but in equally important *Africa Explores* show in 1991 in New York, Maconde art was effectively divided into two irreconcilable entities – initiation masks from Western collections were featured as fine examples of ‘traditional’ art while contemporary Maconde genres were omitted from exhibition, and only mentioned dismissively in the catalogue as a ‘fantastical[ly] misshapen ersatz style’ which ‘responds to the Western buyer’s admiration of uniqueness and authorship.’ (Kasfir, *Ibid.*, p. 110-111).

<sup>208</sup> “Thus ‘contemporary’ African art is quintessentially postcolonial in term of its dates, but just as with ‘contemporary’ Western art, it cannot be explained or even described adequately without reference to its historical context.” (Kasfir, *Ibid.*, p. 9) Porém, na *Antologia de Arte Africana do Séc. XX* a escultura makonde não vem mencionada na “Short History of Mozambique”. (Fall & Pivin, *Ibid.*, p. 308-311).

em muitos dos sítios na Internet que a apresentam ou a transaccionam<sup>209</sup>. Os produtores apesar de terem começado a usar uma matéria-prima valorizada no Ocidente, em paralelo desenvolveram uma tradição de aprendizagem (técnica, familiar e institucional). “(...) the travelling public of the Western world seems to believe that souvenirs should match the skin colour of their producers, particularly that black people should produce black art objects. Although (...) the nearby Makonde make things in ebony (...) only recently (...) because of the poverty and displacement from Mozambique.” (Graburn, *Ibid.*, p. 16, 18)

No contexto português actual o conjunto de instituições especializadas em arte africana procura o lucro, a promoção e a mediação culturais. As galerias em que os seis artistas têm exposto auferem uma percentagem entre 30 a 50% sobre o valor de venda das obras, e algumas exigem uma obra no caso de não se efectuarem vendas. As contrapartidas prestadas pelas galerias são variáveis, mas habitualmente envolvem a edição de folhetos, brochuras e/ou convites, para a divulgação do evento entre convidados e os meios de comunicação social. Será de notar que de entre as entidades dominantes no campo da arte contemporânea que têm promovido artistas moçambicanos, a Culturgest optou por dar mais relevância aos trabalhos fotográficos, do que à escultura ou à pintura<sup>210</sup>. Nesta colecção de arte contemporânea a escultura makonde, estudada e apresentada em exposições de arte internacionais, desde o século XIX, está ausente<sup>211</sup>. O que levanta a questão do porquê deste tipo de criação que

---

<sup>209</sup> São vários os *sites* referentes à escultura Makonde. A maioria apresenta e vende obras de escultores residentes na Tanzânia, tanto de artesanato, como consideradas arte tradicional e moderna [Documento electrónico]: S.a., s.d., [http://search.ebay.com/makonde\\_W0QQftsZ0](http://search.ebay.com/makonde_W0QQftsZ0).

<sup>210</sup> “A inclusão de obras de fotógrafos Moçambicanos nesta exposição cumpre um propósito muito particular: o de mostrar uma pequena mas exemplar linha histórica da fotografia cuja singularidade muito cedo se tornou notória na história da fotografia. (...) Em Moçambique é a partir da década de cinquenta que a fotografia e o fotojornalismo se desenvolvem, criando uma escola com trabalho continuado que acompanhou e mostrou a história deste país ao longo de quarenta anos (...)” (Ribeiro, *Ibid.*, p. 13)

<sup>211</sup> Resta referir que a ceramista makonde, Reinata Sandimba Passema [1954-], está representada naquela colecção com vários trabalhos que remetem para a actividade feminina da cerâmica, pouco conhecida e comercializada até às últimas décadas do século XX. Contactei-a, por intermédio de Ntaluma, na sua passagem por Lisboa, em 2004 e 2007, para a inauguração de exposições. A comunicação foi difícil pois a artista não fala português, mas apenas suaíli e makonde, e a tradução foi feita pelo seu filho, também ceramista, e por Ntaluma. Segundo os mesmos, as várias internacionalizações da criadora nem sempre são o garante para o acesso ao campo da arte contemporânea portuguesa, como atestam as poucas exposições individuais. Mas, como a artista sai fora do âmbito do universo de estudo, por actualmente residir em Moçambique, não examinarei estas e outras questões que espero poder desenvolver em estudos posteriores.

continua a ser produzida, não ser vista como arte contemporânea? O catálogo da colecção refere como critérios de selecção adoptados *a autonomia de uma arte pós-colonial, relativamente ao modernismo, e com o fim do colonialismo*, ainda que inclua a produção *de obras sincréticas nas áreas da pintura e escultura, resultantes de combinações de linguagens e de temas populares com técnicas e linguagens europeias e ocidentais* (Ribeiro, *Ibid.*, p. 7, 12). Assim, o proselitismo em prol de criações menos comerciais, tidas como mais originais, explica a exclusão daquelas esculturas em madeira. No entanto, esta será uma questão a aprofundar na segunda parte deste trabalho, aquando do enquadramento institucional dos artistas. As galerias portuguesas que expõem obras de Zé Júlio e de Ntaluma, na maioria privadas ou municipais, não se encontram integradas na Associação Nacional de Galerias de Arte (sedeada em Lisboa). O seu público é restrito e ligado ou interessado pelas culturas dos artistas referidos. Nas inaugurações das exposições colectivas e individuais de ambos é notória a presença dos seus amigos e conhecidos, muitos dos quais são moçambicanos ou portugueses que viveram em Moçambique, em contexto colonial e pós-colonial, entre os quais outros artistas. Além destes, estiveram presentes alguns coleccionadores, empresários e jornalistas, sobretudo portugueses. Estes factos reflectem-se nas cotações não oficiais e na dificuldade que têm em comercializar as obras, sobretudo Ntaluma. Na dezena de exposições acompanhadas, entre 2002-2006, nenhum dos dois artistas vendeu 20% das obras apresentadas. É de referir que relativamente à lista de artistas cotados no campo artístico nacional, nenhum dos dois aparece mencionado nas obras de referência. Os preços são habitualmente determinados pelos próprios artistas, se bem que tenham, por vezes, uma certa pressão dos responsáveis das galerias para os inflacionarem. Deste modo, aquele nicho de mercado acaba por nem sempre ter capacidade financeira para investir nos artistas com os quais se identifica, apesar das estratégias de agrupamento de indivíduos ligados ao contexto moçambicano ou aos PALOP, promotores e público daqueles eventos<sup>212</sup>.

---

<sup>212</sup> Em 2004 formou-se um agrupamento de artistas plásticos dos PALOP, entre os quais Zé Júlio e Ntaluma, o Centro Cultural Luso Moçambicano, cujo presidente também é um criador moçambicano residente em Lisboa, Lívio de Moraes. A associação tem organizado eventos expositivos de artistas associados, em parceria com outras galerias ou instituições, auferindo, por vezes, uma comissão sobre as vendas. Comissão que gerou polémica, entre alguns artistas e a galeria, pelo seu valor elevado, tendo em conta os serviços prestados e o acréscimo do valor da comissão das galerias. Outra associação em que

Eu própria ao seleccionar estes artistas também participo no processo de legitimação e definição da arte moçambicana e makonde, embora enquanto antropóloga não esteja directa e actualmente relacionada com entidades artísticas ou políticas. A minha participação indirecta foi percebida por Ntaluma, que se demonstrou disponível a colaborar. No entanto, nem sempre foi muito explícito nas entrevistas concedidas no primeiro ano da pesquisa e demonstrou-se crítico quanto aos textos que fui produzindo com base nas transcrições. Devido ao meu inevitável envolvimento na legitimação das práticas dos sujeitos da investigação, cuja diferença e distanciamento culturais acabam por se atenuar, decidi adquirir duas esculturas a Ntaluma. Uma vez que, em 1997, tinha comprado por 70 contos (actualmente 350,00 €) uma gravura a Zé Júlio (fig. 4.6.) motivada pelo meu gosto pela obra, além da nossa relação de amizade, pensei que os mesmos motivos seriam igualmente válidos na situação presente, ainda que esta ocorresse em período de investigação. Além de que, há várias referências na antropologia moderna de investigadores que formaram a suas próprias colecções de arte e de objectos etnográficos, a título de exemplo: Geertz, 1994 e Fabian, 1996. Até a esta fase da pesquisa tinha evitado comprar obras dos artistas entrevistados, primeiro porque não teria capacidade financeira para o fazer sem excluir bastantes, em segundo lugar porque seria pouco ético ter também o papel de compradora ou de colecionadora. Porém, neste caso pareceu-me possível abrir uma excepção, não só devido ao meu gosto pelas obras, como pela possibilidade de se tornar num incentivo ao artista, que tem dificuldade em vendê-las. Simultaneamente, a minha decisão permitiu-me testemunhar os processos de negociação entre o artista e as entidades organizadoras das exposições.

Uma primeira obra de tipo *ujamaa* compacto, ou torre familiar (fig. 5.1.), sem outro título mais específico, que se encontrava exposta numa loja de arte étnica, na Baixa de Lisboa, foi por mim adquirida no ano de 2004. Por ser um estabelecimento comercial e não uma galeria, o artista tinha acordado com o proprietário de que em qualquer ocasião poderia levantar as peças, se estas ainda não tivessem sido reservadas ou

---

Ntaluma participa é a TAM – Círculo de Artistas Plásticos, criada em 1983 em Joanesburgo (África do Sul) e “fruto de vontades comuns de vários pintores nascidos em Moçambique e que residiam naquela cidade.” (Catálogo da exposição, Junho de 2005, na Galeria do Centro das Comunidades Portuguesas do Mundo, Lisboa).

vendidas. Deste modo, o artista pôde evitar a comissão de 40% sobre o valor da obra e preferiu vender-ma directamente.



**Figura 5.1.** Ntaluma: Ujamaa, 2002, pau-preto (45 x 11 x 9cm)

Como se pode observar (fig. 5.1.), a obra conserva a casca exterior do ébano, de cor mais clara, e as figuras foram esculpidas na parte escura e central da madeira. Do conjunto das figuras sobrepostas e entrelaçadas, a maioria transporta provisões alimentares (peixe, fruta, água, lenha, etc.), uma arma (faca) e um instrumento musical (djambé), e três apresentam membros do corpo mutilados (braço, pé e mão), consequências da guerra civil. O termo *ujamaa* (família) não só remete para a organização tradicional das matrinhagens (*likola*) e para *um novo tipo de comunidade socialista africana, assim denominada pelo primeiro presidente da Tanzânia, Julius Nyerere* (Kacimi & Sulger, *Ibidem*, p. 44), como passou a representar para Ntaluma as preocupações com que se defrontavam os moçambicanos no período pós-colonial. No entanto, este tipo de escultura, por obedecer a um padrão estético pré-definido, é visto pelo autor como clássico, o que se reflecte no seu menor valor comercial (300 euros em 2004) e no local em que se encontrava exposto.

A segunda obra comprada é de um tipo bastante diferente e inovador, não se enquadrando na tipologia da escultura makonde (tradicional ou moderna), como se vê (fig. 5.2.). Esta escultura, juntamente com outras sete do mesmo autor, integrou a segunda exposição colectiva do Centro Cultural Luso-Moçambicano, na galeria de arte da Cervejaria Trindade de 2005. Ainda que feita em ébano, é composta por um casal de figuras estilizadas cujo título, “Outro Lado do Mundo”, remete para a experiência da diáspora. Note-se que se as suas obras mais antigas tinham títulos em makonde, acompanhados pela sua tradução para português, algumas das mais recentes, como a da figura 5.2., têm títulos exclusivamente em português. Segundo o artista, o guerreiro e o elemento masculino do casal, que vive do outro lado do mundo, escuta com atenção, colocando a mão no ouvido, o que se passa à sua volta e no local de que é originário. Mesmo que a morfologia das figuras, formas das cabeças e mulher com um único seio, remetam para tipos de *shetani*, para o autor o significado principal da obra é a representação da situação de distanciamento da terra natal.



**Figura 5.2.** Ntaluma: Outro lado do mundo, 2005, pau-preto (99,5 x 6,5 x 6 cm)



Enquanto acompanhei a produção desta obra questionei-o se haveria alguma relação com outra trazida de Moçambique para o seu atelier, em 2004, por uma ex-cooperante naquele país e amiga sua, para que ele lhe refizesse as bases de apoio. A escultura representava realisticamente um casal de guerreiros maasai e foi comprada no mercado de arte de Maputo (muito frequentado por turistas e cooperantes). Em parte por reacção à sua classificação como artesanato, que interpreta como ligada a uma menor criatividade pessoal<sup>213</sup>, negou que se tenha inspirado naquela obra. Ele especificou, então, que aquele tipo de trabalho além de ser demasiado realista é feito em série, ao passo que ele não faz duas esculturas iguais, mesmo quando solicitado. Como exemplo Ntaluma referiu a sua recusa ao pedido feito pela proprietária da galeria onde a obra “Outro lado do Mundo” (fig. 5.2.) esteve exposta, no sentido de ele lhe fazer uma escultura semelhante para aquisição pessoal (Informação prestada em 07/05/2005). Daí, na inauguração da exposição a galerista ter-me felicitado quando reservei aquela escultura, pois segundo a mesma a minha escolha coincidia com o seu próprio gosto. Dois dias mais tarde, entreguei um cheque de cerca de 10% do valor da obra, levantado aquando do fim da exposição, juntamente com o restante pagamento (num total de 1600 euros).

Ntaluma e José Pádua [1934-], ambos de Moçambique, foram os únicos em sete artistas (quatro moçambicanos, um cabo-verdiano, um guineense e um português), num total de 31 obras expostas, que venderam uma peça respectivamente. Tal facto suscitou alguns ajustamentos por parte de todos os participantes, relativamente às comissões de venda e ao reverter de uma obra para a galeria. Na medida em que a maioria das participações neste evento expositivo decorreu de forma bastante informal, não tendo sido previamente assinados contratos com os valores precisos de comercialização, as comissões da galeria e da associação foram ajustadas e negociadas até ao final do evento. Ntaluma acabou por pagar uma comissão final de 50% sobre o valor da obra

---

<sup>213</sup> Além dos vários tipos de escultura que Ntaluma produz (*Ujamaa*; *Shetani*, compactos ou não; baixos relevos; e com novas temáticas e formas), vende e fabrica artesanato em madeira (caixas, “pensadores” em miniatura, etc.), bem como, faz peças por encomenda ou arranjos em esculturas de madeira. Porém, considera que estas últimas actividades são complementares à sua actividade principal (a escultura). Não obstante, por vezes é considerado artesanato, como foi o caso do Fórum da Cidadania Moçambicana, no Hotel Zurique (Lisboa), no dia 20/11/2004, onde foi distinguido com o diploma de mérito na área da escultura, mas apresentado ao microfone como artesanato, o que o levou a protestar junto dos representantes da Embaixada de Moçambique em Lisboa, que reconheceram o engano.

vendida. Os restantes artistas que não efectuaram vendas, acordaram entre si em deixar uma obra à galeria, da autoria do artista Lívio de Moraes, presidente da comissão instaladora do referido Centro.

### 5.5. Máscaras e circuitos comerciais

A madeira em que esculpiu a peça (fig. 5.2.) estava guardada na casa do artista em Maputo. Esta foi-lhe enviada por via marítima, no final do ano de 2004, pelo escultor e primo de Ntaluma, M. Valingue, para colmatar a falta de matéria-prima com que se debate em Lisboa. Ele recebeu ainda duas esculturas que tinha produzido, entre 2000 e 2001, e quatro máscaras *mapiko* (no singular *lipiko*) utilizadas nos ritos de iniciação masculina e uma no carnaval<sup>214</sup>. As máscaras que, depois de usadas ritualmente, acabaram por ser destinadas ao mercado português, não foram feitas por Ntaluma, embora em Moçambique ele também as tenha produzido. O artista também foi submetido àquele ritual, que considera fundamental na cultura makonde.

“Eu: – Ainda se fazem esses rituais?”

FN: – Sim. Todo o makonde faz. Tem de fazer, mesmo o que está na cidade ou na Tanzânia.

Eu: – Quanto tempo demora o ritual?

FN: – São meses. Agora são dois meses.

Eu: – As máscaras são os *mapiko*? Representam os espíritos dos antepassados?

FN: – Não. *Mapiko* são danças. Porque a dança de máscaras começou há 30.000 anos atrás, até na história vem. Por isso, em muitos países do mundo fazem máscaras. Só que a diferença é no tipo de máscaras. As máscaras makonde são diferentes das outras máscaras. Porque as outras máscaras só tapam a cara de frente. E o makonde tem dois tipos de máscaras, esse que tapa a cara e a outra que enfia na cabeça. Então essa é que é a diferença das outras máscaras. São dois tipos diferentes de máscaras makondes para duas danças diferentes. O *lipiko* [no singular e *mapiko* no plural] na dança deles [iniciados], o cómico é educativo. A outra máscara que tapa só a cara chama-se *Likomba*. O *likomba*, ele quando dança é o peditório. Ele não dança de graça. Tens que dar qualquer coisa, o que tiveres. E ele às vezes é palhaço. Quando dança dá pinos. São aqueles que andam com andas. Tem outro que aproveita o ritmo do *lipiko*

---

<sup>214</sup> Uma das quais representava Samora Machel. Apenas foram enviadas as máscaras de madeira e não os restantes elementos de vestuário que cobrem todo o corpo do dançarino.

para dançar e como é palhaço as pessoas abandonam o lipiko para ver a palhaçada dele. Os donos dos mapiko não gostam e mandam embora e o gajo sai dali e vai para outro sítio. Há duas ou três pessoas que são capazes de fazer essa dança likomba. Ele a cantar, o público a responder e os outros a tocar.

Eu: – E metem medo às pessoas?

FN: – Tem um tipo de máscara que ameaça as pessoas. Mas essa é um tipo de dança lipiko. Mas também é tipo palhaço; apanha um machado ou uma bengala grande para ameaçar as pessoas. Amarra-lhe uma corda que pode ter cinco a seis metros e estão quatro a cinco gajos a segurar a corda. Ou tem outro que faz jogadores de futebol, outro que faz máscaras de animais. Esse tipo de dança vai de aldeia em aldeia. Por exemplo hoje é sexta-feira, os grupos saem daqui preparam-se todos, põem aquelas máscaras e os gajos ameaçam de animais diferentes: o leão, leopardo, o elefante, todo o tipo de animais, o cão e quê. E saem hoje à sexta-feira e só voltam no domingo à noite. Andam três, quatro, cinco aldeias, de aldeia em aldeia. Eles são perigosos. As crianças perdem-se com eles. Porque eles não dançam, raptam. Um monte de pessoas querem vê-los, não é? E não avisam não.

Eu: – Mas essas máscaras são as mesmas do lipiko?

FN: – Sim. Só que a diferença está no uso. O lipiko é o singular das máscaras mapiko. Agora dentro dos mapiko existe o próprio lipiko que é ele que é civilizado, se põe firme na maneira de dançar bem. Agora existem variedades que... Mas prontos ... Mas é bom, é bom... A partir de Janeiro, Fevereiro no Maputo e em todas as cidades... Porque em Dezembro fazem o rito de iniciação. Agora em Janeiro é a saída. Então tem uma festa de arromba e andam os lipiko pelas aldeias. (...)” (Entrevista a 24/10/2003)

“A dez de Janeiro formam-se muito grupos; uns de rapazes pré-adolescentes, outros de homens, outros de palhaços em andas que percorrem ruas e regiões para pedirem. Quase todos andam com máscaras, cantam e dançam fazendo a festa. O grupo dos palhaços, ou o grupo teatral, por vezes, leva as crianças das aldeias atrás delas na sua andança pelas regiões. Por isso as pessoas tentam que as crianças fiquem em casa para não irem com eles e desaparecerem.” (Entrevista a 15/07/2004)

As máscaras porque são fabricadas para serem usadas localmente são tidas como tradicionais, contrariamente às obras feitas expressamente para serem vendidas no mercado ocidental. No entanto, mesmo as máscaras depois de utilizadas acabam por ser canalizadas para o mercado internacional, ainda que Ntaluma tenha admitido que as

usadas no *likumbi* (ritual de iniciação masculino) não deveriam ser possuídas por não iniciados. Mas, precisamente porque elas são de uso ritual e parecem usadas (apresentam patine e algumas buracos feitos por roedores) são mais valorizadas o que faz com que sejam comercializadas. O comércio de máscaras e as reproduções pictóricas das mesmas verifica-se desde o início dos contactos comerciais com europeus, conforme registam as colecções particulares ou museológicas desde o século XIX (Dias & Dias, 1970, p. 201). O circuito de venda deste tipo de objectos em Lisboa é diferente do das galerias de arte, envolvendo contactos com coleccionadores particulares, antiquários e até o Museu Nacional de Etnologia para a sua exposição. O valor negociado foi elevado; oscilou entre os 1000 e os 2000 euros para cada item. Neste exemplo, o poder intrínseco destes objectos ultrapassa a esfera local da performance ritual, para alcançar um valor comercial internacional, ligado ao coleccionismo e às exposições museológicas. As esculturas e as madeiras foram autorizadas a serem expeditas pelas autoridades moçambicanas (Ministério da Cultura e alfândega). Logo, a sua comercialização, bem como, a do artesanato, colaboram para a revalorização da arte makonde e da produção de Ntaluma em Lisboa de exemplares únicos e originais.

A falta de matéria-prima para esculpir tem sido ultrapassada com o seu envio por amigos e familiares em Moçambique, e, compensada com a diversificação de materiais usados. Ntaluma trabalhou com madeiras que se encontram em Portugal, mas considera que têm menos qualidade para serem esculpidas em peças inteiriças e com técnicas manuais. O artista usa ferramentas manuais (ex. formões, limas, enxó de ébano, etc.) e até recentemente trabalhava sentado no chão. No entanto, estas ferramentas em madeira e metal resultaram elas também do comércio com ocidentais, embora tenham permitido o aperfeiçoamento técnico. Em 2005 ele fabricou uma mesa de carpintaria e um banco (com pouca altura) sobre os quais trabalha, devido às dores nas costas que diz sentir.

No ano de 2004, ele experimentou a aguarela, sob a orientação da pintora moçambicana, Maria Suzete Bila [1974-], que reside em Lisboa e com quem fez uma exposição em 2003. Ele chegou ainda a produzir uma escultura em pedra no atelier, em Pêro Pinheiro (Sintra), de um artista de origem moçambicana, Marco Brás [1973-]. Em Lisboa, o constrangimento que sente pela falta de materiais a que estava habituado, segundo o artista, é compensado pela maior liberdade criativa que se repercute num

afastamento das temáticas e das formas escultóricas anteriores. Ntaluma afirmou que em Moçambique se deparou com uma certa incompreensão, por parte do público face às suas esculturas com temas explicitamente ligados ao SIDA, ou ao relacionamento sexual. Isto não obstante, alguns títulos das exposições em que participou remeterem para problemas sociais e daquelas temáticas terem sido abordadas por outros artistas makonde, em obras de tipo *shetani*, que representam os espíritos responsáveis por essa doença e pela sexualidade (Cf. Carvalho *et al.*, *Ibid.*), ou nas mais abstractas.

Em algumas das últimas esculturas, tal como a reproduzida na figura 5.3., já não são os espíritos que aparecem representados, mas é antes o relacionamento sexual que se torna a temática explícita. Esta obra foi exposta e reservada na Galeria Luís Madureira (S. Pedro de Sintra) por uma moçambicana da região centro daquele país, que reside em Portugal há 18 anos, mas que por dificuldades financeiras acabou por não a adquirir.



**Figura 5.3.** Ntaluma: O beijo dos nossos avós, 2004, pau-rosa (90 x 23 x 12,5 cm)

Para além destas novas temáticas, o autor desenvolve agora uma abordagem directa de temas contemporâneos, que nega serem mediados por figuras mitológicas, como atestam alguns títulos das obras mais recentes: “Tudo Legal” (2004), “Alivike –

Império” (2003) e “Pensar no Futuro” (2004). Estas novas interpretações derivam, não apenas, das experiências de Ntaluma em situação de diáspora, mas também de uma abordagem pessoal que visa, em termos do discurso oral e escrito, afastar-se de modelos tidos como exóticos, tradicionais e colectivos. Porém, as figuras esculpidas da imagem anterior ainda remetem para os antepassados e para a configuração morfológica dos *shetani*. Assim, em Lisboa ele procura estabelecer uma mediação entre o estilo makonde, no qual continua a afirmar integrar-se, e a arte conotada de uma maneira geral com a criatividade individual e irrepetível.

Desde que chegou a Portugal ele tem procurado estabelecer e manter uma rede de relações no campo artístico, no sentido de participar em exposições colectivas (sobretudo com outros artistas originários dos PALOP) e individuais. Apresenta um extenso *curriculum*, que, segundo o mesmo, lhe permite, actualmente, começar a ser mais selectivo relativamente às propostas de exposição, tendo em conta o espaço e os termos de comercialização ou de divulgação do evento.

Ano	Iniciativa	Local
2002	Associação Moçambique Kultural (‘Um espaço para o encontro da lusofonia’)	Lisboa
2002	Exposição individual	Colégio da Bafureira, Parede
2002	Exposição individual	Escola Secundária Fernando Lopes Graça, Parede
2002	Exposição colectiva	ISEG, Lisboa.
2002	Exposição colectiva “Agora Dia de África, 25 de Maio”	Espaço “Agora Dia de África, 25 de Maio”, Lisboa
2002	Escultura Makonde de Frank Ntaluma	Galeria da Livraria Ler Devagar, Lisboa
2002	Exposição individual – 10º Aniversário dos Acordos Gerais de Paz em Moçambique	UCCLA, Lisboa.
2003	Palestra sobre arte Makonde	Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
2003	Feira Delta Café	Campo Maior
2003	Exposição Pintura e Escultura: “Imaginatas – Arte Lusófona”, 1º Congresso Internacional – Lusofonia, Identidades e Culturas Nacionais	Biblioteca Municipal Dr. Alexandre Alves, Mungalde (organizado pelo Instituto Superior de Ciências Educativas)
2003	Projecto + 5 pela Lusofonia – “Contrastes”	Galeria Municipal de Arte, Moura
2003	Exposição Venda de Arte Africana – Arte Lusófona no Lar Militar	Lar Militar da Cruz Vermelha Portuguesa, Lisboa
2003	Colectiva Lusófona – “Coincidências”	Galeria Municipal Gymnasio, Lisboa
2003	Colóquio – Exposição (conjunta com Maria Suzete Bila): <i>A Arte no Mundo Lusófono</i>	Centro de Recursos Multicultural do Bairro Padre Cruz, Câmara Municipal de

		Lisboa e ALDCI
2003	Exposição individual	Galeria Municipal de Arte, Aveiro
2003	Nona Exposição Internacional de Artes Plásticas de Vendas Novas	Câmara Municipal de Vendas Novas
2004	Exposição individual	Espaço Moçambique, Porto
2004	Exposição colectiva	Galeria Municipal Gymnasio, Lisboa
2004	Exposição Colectiva de Pintura Moçambicana, Ciclo de Cultura Africana	Centro Cultural Franciscano, Lisboa
2004	Ntaluma e Zé Júlio	Galeria da Gravura – Cooperativa de Gravadores Portugueses, Lisboa.
2004	Exposição colectiva	African Art Gallery, Londres
2004	Exposição colectiva	Embaixada de Moçambique, Lisboa
2004	Exposição com Zé Júlio e António Bronze	Galeria da Livraria Barata, Lisboa
2004	Décima Exposição Internacional de Artes Plásticas de Vendas Novas	Galeria Municipal, Vendas Novas
2005	1ª Exposição Colectiva de Pintura e Escultura do Centro Cultural Luso Moçambicano	Galeria Centro Cultural Luso Moçambicano, Centro Comercial Apolo 70, Lisboa
2005	2ª Exposição Colectiva de Pintura e Escultura do Centro Cultural Luso Moçambicano	Galeria de arte da cervejaria Trindade, Lisboa
2005	Exposição individual	La Galerie d'Art Africain, Toulouse, França
2005	Exposição colectiva	Galeria da Seguradora Gan, Lisboa
2005	3ª Exposição Colectiva de Pintura e Escultura, em benefício do Centro Cultural Luso Moçambicano.	Galeria de Arte Luís Madureira, Sintra
2005	“Mundo Cromático, colectiva de artes plásticas, 12 artistas de língua portuguesa”, TAM – Círculo de Artistas Plásticos	Galeria do Centro das Comunidades Portuguesas no Mundo, Lisboa
2005	15 Anos de Vida Artística, exposição individual ‘Dedicada ao 13º aniversário dos AGP e Reconciliação Nacional’	Galeria do Instituto Português da Juventude, Coimbra
2006	Exposição individual	Galeria da Biblioteca Camões, freguesia de S. Paulo, Lisboa
2006	Exposição colectiva	Galeria do Palácio Ribamar, Algés
2006	“Makondes – Frank A. Ntaluma”	Associação Académica da Universidade de Aveiro, Aveiro
2007	Exposição colectiva	Embaixada de Moçambique, Lisboa
2007	Exposição Colectiva Pintura e Escultura, Centro Cultural Luso Moçambicano	Groupama Arte, Groupama Seguros, Lisboa
2007	Bienal 2007 – Lusofonia – Encontro de Culturas	Centro Cultural da Malaposta, Odivelas

**Quadro 5.2.** – Exposições colectivas e individuais de Ntaluma desde que reside em Portugal

Ntaluma e Zé Júlio podem ser vistos como exemplos de cruzamentos culturais e estéticos, onde a alteridade através da experiência se torna parte integrante das suas criações e identidades. Ainda que as vivências de ambos tenham sido diversas, como

ficou claro, a diáspora cruzada e a partilha de referências artísticas aproximam-nos. Na diversidade estética e identitária dos dois artistas convergem elementos criativos de contextos múltiplos. Porém, esta multiplicidade não anula, antes pressupõe, relações de cooperação artística, além das de competição e de hierarquia. A hierarquização estética é estabelecida pelos promotores de arte, entre os quais as galerias e as exposições (colectivas, individuais e temáticas) têm um papel relevante na cotação de determinado artista. Deste modo, há vários mercados para diferentes tipos de objectos que vão da arte tradicional, à turística e ao artesanato, até às peças com uma criatividade singular, entendidas como arte, com vários níveis de qualidade, de estilos e de tendências. Estilos que, como ficou explícito, não têm características imutáveis (de forma ou de conteúdo), mas antes incorporam as realidades vividas pelos criadores. Estes últimos, ao integrarem diferentes factores e objectivos artísticos nas suas produções, efectuem mediações entre diversos universos culturais e categorias de arte. O seu papel de mediadores culturais, conjugado com a divulgação e a comercialização das obras, permite-lhes a continuidade e o desenvolvimento da produção criativa.



**Figura 5.4.** Ntaluma a trabalhar no atelier em Lisboa (2005) (fotografia da minha autoria)



## CAPÍTULO 6

### ARTE URBANA E VALDEMAR DÓRIA

#### 6.1. Identidades, linguagens e residência

Valdemar Dória nasceu na cidade de S. Tomé (República de S. Tomé e Príncipe) em 1974, mas desde os sete anos de idade até ao ano de 2005 viveu na periferia da cidade de Lisboa, onde se afirmava integrado e também português. Como nasceu em 1974, antes “ (...) do Decreto-lei nº 308 A/75 de 24 de Junho, que determinou a perda da nacionalidade dos naturais das ex-colónias em África” (Gusmão, 2004, p. 138), tem dupla nacionalidade (portuguesa e santomense). Contrariamente a muitos jovens *lusofrancos residentes em bairros de barracas ou sociais* (Gusmão, *Ibidem*, p. 139), identifica-se não apenas com a cultura de origem da sua família, mas também com a sociedade de acolhimento. Tal facto deve-se em grande medida, não apenas à dupla nacionalidade, mas também ao estatuto social mais elevado que a maioria dos seus vizinhos, conferido pelo capital escolar, profissional e económico, atingido por si e pela família<sup>215</sup>. Ele veio para Portugal com a sua mãe para ela tirar um curso de fisioterapia, findo o qual acabou por permanecer no país para exercer a profissão. Porém, como se irá constatar, a integração de Valdemar não é exclusiva a Portugal, além de implicar relações fragmentadas e de oposição entre várias esferas sociais (artísticas, profissionais e área de residência). No entanto, referiu a sua desintegração quando voltou de férias a S. Tomé depois de dez anos de ausência, e sentiu dificuldades no que denominou *dialecto* (crioulo de S. Tomé e Príncipe), que caracterizou como *deficiente e desactualizado, pelo que é notado como estranho*. Assim, se inicialmente, de dois em dois anos, ia de férias com a família a S. Tomé, de 1992 a 2002 não voltou àquele país. Contudo, *orgulha-se com o facto de ainda falar a língua*, que caracteriza como *rica em ironia e duplos sentidos, bastando para isso mudar o tom em que se diz a frase* (Entrevista em 01/04/2004, em café do Bairro Alto, Lisboa). A língua que, tal como a maioria dos

<sup>215</sup> “ (...) os santomenses são (com excepção dos moçambicanos) os que mantêm uma taxa de escolarização mais elevada até ao final do ensino obrigatório (85,1%), pouco abaixo do padrão nacional, mas abandonam depois o ensino, de tal modo que no 12º ano só se encontra um em cada três dos que finalizavam o ciclo anterior (mesmo assim uma proporção de 27% em relação à base de partida, que mais do que duplica a dos cabo-verdianos).” (Bastos & Bastos, *Ibid.*, p. 94)

santomenses, o artista denomina de dialecto, parece ser um factor importante na identificação cultural com o país de origem<sup>216</sup>. Enquanto meio fundamental na interacção social faz acentuar o seu afastamento face à sociedade são-tomense. Logo, uma das suas preocupações principais é a de o exercitar quando se encontra com outros compatriotas. Ainda que um familiar seu em S. Tomé lhe tenha dito que quando não se fala bem o melhor é nem tentar, em Lisboa continuou a praticar, sobretudo, com Ismael Sequeira [1969-] e Eduardo Malé [1973-]<sup>217</sup>, dois artistas plásticos santomenses que vivem em Portugal. Valdemar conheceu o primeiro em Lisboa numa exposição colectiva em que participaram em 1995 e o segundo em 2002 na II Bienal de Arte e Cultura de S. Tomé (cf. tabela 6.1.). Os três artistas tinham por hábito reunir-se à sexta-feira à noite, no centro de Lisboa, para falarem em crioulo sobre assuntos variados, entre os quais de arte, ou para assistirem e participarem em eventos culturais. Outra forma que ele tem de exercitar a língua, visto que *raramente tem alguém com quem possa dialogar no seu dialecto, tirando os anteriores artistas e até recentemente a tia, é ouvir música de S. Tomé e Príncipe*<sup>218</sup>.

Numa outra entrevista que me concedeu no café ao lado do Clube de Jovens do Bairro da Outurela<sup>219</sup> (Carnaxide), onde residiu num apartamento que também usou como atelier desde 1992 até ao ano de 2005, pude observar e o artista explicar que fala

---

<sup>216</sup> O crioulo das ilhas de S. Tomé, do Príncipe e o português são as línguas oficiais da República Democrática de São Tomé e Príncipe. Mas o crioulo falado pela maioria da população é visto como uma especificidade linguística, unificadora e oralmente construída, por oposição à segunda. Se alguns autores em contexto colonial desconsideram o crioulo em Cabo Verde (cf. G. Freyre, *in* Venâncio, 2005, p. 56), depois das independências políticas os governos daquele país e de S. Tomé e Príncipe acentuaram as heranças africanas e banto no processo de institucionalização dos crioulos (diferentes nos dois países) e das culturas nacionais.

<sup>217</sup> E. Malé fez o Curso de Desenho e Pintura na SNBA (Lisboa); o Curso de Design de Equipamento na Escola Secundária António Arroio (Lisboa); e o Curso de Artes Plásticas da ESTGAD, (Caldas da Rainha), região onde também reside desde o final dos anos 90. I. Sequeira, no início dos anos 90, veio para Portugal e fez Curso Experimental de Artes Plásticas do Atelier Livre – At.Re (Lisboa); frequentou a Escola Secundária António Arroio (Lisboa); em 1994 deu início ao Curso de Pintura na ESBAL (Lisboa) e em 2003 concluiu a licenciatura em Escultura, na naquela mesma escola.

<sup>218</sup> *Debate sobre arte africana nos circuitos portugueses*, “Noite de arte de São Tomé” que decorreu na associação Solidariedade Imigrante em Lisboa, gravado em áudio e registado em diário de campo na sede da associação, em 13/03/2004. Associação de âmbito nacional e sem fins lucrativos, de defesa dos direitos dos imigrantes de todas origens que residem em Portugal. “ (...) criada a partir de uma unidade de atendimento aos imigrantes existente no Olho Vivo em Lisboa (outra ONG que visa integrar imigrantes através de formas de pressão *vis-à-vis* às instâncias oficiais (...) as suas ligações com a extrema-esquerda orientam parte dos seus objectivos associativos.” [Documento electrónico]: Pires, s.d., p. 6.

<sup>219</sup> Também é conhecido como “Bairro dos Capacetes Azuis”, como vimos no capítulo 2, e foi construído pela autarquia através do PER.

sempre em português com os vizinhos cabo-verdianos, visto o crioulo de Cabo Verde ser diferente do de São Tomé (Conversa em 27/04/2004).

Antes de habitar aquele bairro, Valdemar viveu com a mãe da qual é filho único, apesar de ter meios-irmãos por parte do pai, numa casa no bairro da Junca em Linda-a-Velha, onde afirma ter gostado de morar. Ele chegou mesmo a representar aquela habitação em alguns dos seus quadros, através do número da porta (78)<sup>220</sup>. Mas, como era uma casa situada num bairro clandestino que considera que não tinha condições de habitabilidade, acabou por ser demolida e a sua família foi realojada no bairro de habitação social. Como ele próprio escreveu em resposta à minha pergunta porque se tinha mudado do bairro de Linda-a-Velha para o da Outurela: “ Tive de mudar porque agora existem lá apartamentos de 50 mil contos. Ainda bem! Aquilo era um buraco mesmo!” (Dória, 27 de Março de 2006 [correio electrónico])

No que respeita à língua portuguesa o artista tem bom domínio da mesma, em parte por ter efectuado quase todo o seu percurso escolar e profissional em Portugal. Ele fez o ensino primário em várias escolas públicas, nomeadamente, na de Linda-a-Velha (Oeiras), na das Escolas Gerais em Alfama (Lisboa) e na de Massamá (Sintra). A continuação do ensino básico e secundário decorreu entre a Escola Secundária de Linda-a-Velha, a Ferreira Borges (Lisboa) e a de São João do Estoril (Cascais). Depois ingressou no curso de três anos em Indústrias Gráficas na Escola Técnica e Profissional Vale do Rio em Oeiras<sup>221</sup> que concluiu em 1998. Entre 2001-03, Valdemar frequentou o curso de Design Gráfico na Universidade Lusófona em Lisboa. Neste último curso, que acabou por não terminar por só gostar das disciplinas de desenho e de teoria da arte, foi bolseiro do Ministério de Educação e Cultura de S. Tomé e Príncipe. Ele acabou por perder a bolsa devido a não ter terminado atempadamente o plano curricular. Quanto às suas actividades profissionais, até à actualidade nunca as exerceu na área da sua formação em artes gráficas. Desde o início da actividade laboral, em meados dos anos 90, Valdemar teve vários empregos: aprendiz de cabeleireiro (Salão Paz, Algés),

---

<sup>220</sup> *No final dos anos 60 um americano que fazia graffiti também assinava com o nº da sua casa em vários locais (ruas, transportes públicos, monumentos e locais públicos) de Nova Iorque, com o objectivo de delimitar um território, cuja propriedade não era identificada se não pelo individuo que fazia as marcas simbólicas* (Garí, 1995, p. 30-31).

<sup>221</sup> Escola particular da associação religiosa católica Opus Dei, cujo curso lhe deu equivalência ao 12º ano de escolaridade.

ajudante num atelier que produzia peças decorativas em massa de modelar fimo, empregado na Martins Lemos Audiovisuais (Lisboa), caixa do supermercado Jumbo (Cascais), operário na construção civil, modelo no IADE – Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (Lisboa), e entre o ano de 2000 e 2004 empregado do bar irlandês O’Gillins (Lisboa). Ele manteve-se por mais tempo no último emprego devido à flexibilidade de horários lhe permitir conciliar as actividades escolares e artísticas.

Entre os anos 1998 e 2005 o artista viveu sozinho no apartamento da Outurela, uma vez que a mãe, com quem coabitava, e, os tios (irmãos da mãe) que também habitavam aquele bairro, voltaram a residir em S. Tomé, onde têm uma empresa de importação. Quando os seus familiares regressaram àquele país, ele optou por ficar em Portugal, ainda que visitasse a família nas férias e participasse em exposições (cf. tabela 6.1.), por considerar que no arquipélago existem poucas actividades culturais e profissionais em que se pudesse integrar. Se inicialmente, quando retomou as visitas a S. Tomé, ele tinha expectativas quanto à sua futura integração artística, sentiu-se desmotivado em permanecer no país ao aperceber-se das dificuldades económicas do campo da arte (Entrevista em 01/04/2004)<sup>222</sup>.

Valdemar Dória apesar de se identificar com a cultura e a língua de S. Tomé, no bairro da Outurela sempre procurou afirmar-se através da sua identidade e nome pessoais, e, não mediante o país de proveniência. Pois, ele acha que acima das diferenças nacionais ou étnicas estão as características pessoais. Não será alheia a esta afirmação de identidade individual o facto do artista residir num bairro maioritariamente habitado por cabo-verdianos<sup>223</sup>. Para ilustrar a sua concepção de identidade relatou um episódio, aquando da sua participação como monitor num programa de actividades de Verão para os jovens do bairro da Outurela/ Portela. Um dos rapazes seu vizinho de procedência cabo-verdiana tentou adivinhar a sua identidade de origem. Aquele ter-lhe-á perguntado

---

<sup>222</sup> O arquipélago em 2005 tinha cerca de 187.000 habitantes, com um PIB *per capita* de 326 USD [Documento electrónico]: IPAD, s.d., “S. Tomé e Príncipe”.

<sup>223</sup> Os imigrantes de S. Tomé residentes em Portugal constituem, desde os anos 60 até à actualidade, um dos grupos menos numerosos, entre a população estrangeira residente. Em 1981 eram 1.547 indivíduos (1,4% da população estrangeira residente), (Pires, 2003, p. 122), e, em 2004, 7.928, ou seja, 3% da população estrangeira residente [Documento electrónico]: INE, 2005, (2004), p.5. Em 1999, a maioria dos santomenses (75%) residia no distrito de Lisboa e (58%), trabalhava na indústria, construção e transportes (Pires, *Ibid.*, p. 142). Mas eram também, entre os imigrantes dos PALOP, os que apresentavam *proporcionalmente mais pessoas a trabalhar em profissões científicas, técnicas e artísticas* (Bastos & Bastos, *Ibid.*, p. 65).

se era “Gigi” (guineense); “Badio” (da ilha de Santiago); ou “Sambadjudo” (da ilha de S. Vicente), ao qual respondia que era Valdemar Dória. Até que por último, o jovem questionou-o se era de S. Tomé, o que assentiu, acrescentando que também era Valdemar Dória (Entrevista em 01/04/2004).

Não obstante as diferenças entre os moradores, relativamente às suas culturas de origem, estas não impediram o artista de inicialmente frequentar e participar nas actividades do Clube de Jovens daquele bairro. Pintou três painéis fixados nas paredes exteriores do edifício onde se situa a sala do clube, dos quais só resta um, reproduzido em seguida (fig. 6.1.), pois os outros foram retirados por estarem cobertos de *graffiti*<sup>224</sup>. A diversidade cultural do bairro e certas referências africanas dos seus residentes são usadas como motivos temáticos do painel apresentado, bem como, de outras pinturas que produziu. No entanto, posteriores divergências de interesses pessoais e artísticos fizeram com que ele se excluísse da geração de jovens daquele clube, o que se manifestou no seu maior afastamento das actividades da área da sua residência. Como Valdemar acha que aqueles jovens têm pouco acompanhamento familiar desenvolvem padrões e expectativas de consumo elevadas, o que os pode levar a enveredar por actividades ilegais. Ele, pelo contrário, apresenta-se como tendo poucas ambições materiais o que lhe permite ter uma actividade laboral regular, fora da sua área de formação, mas que lhe possibilita a subsistência. Assim, distingue-se daqueles pela sua vinculação na sociedade portuguesa, mas também na sociedade são-tomense, através do trabalho, de apoios e de participações artísticas nos dois países e da sua família. Esta diferenciação social e cultural do criador face aos outros jovens do bairro não será alheia à sobreposição de *graffiti* nos referidos painéis. Os *graffiti* são expressão de críticas ao afastamento de Valdemar das sociabilidades na área de residência, visto como uma espécie de traição à coesão do grupo de jovens do bairro.

---

<sup>224</sup> “Llamamos *graffiti* a un código o modalidad discursiva en el que emisor e receptor realizan un particular diálogo (...) en un lugar donde éste no está permitido, construyendo con diferentes instrumentos un espacio escriturario constituido por elementos pictóricos y verbales, en ósmosis y amalgama recurrente.” (Garí, *Ibidem*, p. 26)



**Figura 6.1.** Valdemar Dória: painel sem título, 2001, acrílico sobre contraplacado (340 x 200 cm)

O criador estabeleceu ainda relações de vizinhança com João Baptista Lima (cf. capítulo 2), este último que o convidou a expor numa exposição colectiva na junta de freguesia de Carnaxide e a fazer parte do núcleo de arte de Carnaxide. Além da participação com três obras no referido evento expositivo, Valdemar não voltou a envolver-se nas actividades daquela associação de artistas, nem tinha por costume estar presente nas inaugurações das exposições, apesar dos convites que lhe eram remetidos. Devido ao facto do artista encarar aquelas actividades expositivas como pouco interventoras na arte contemporânea optou por expor noutros locais (cf. tabela 6.1.). Contrariamente a João Lima, a mediação social pela arte não está para Valdemar associada às instituições municipais da área de residência, nem as representações artísticas são tão dependentes de memórias do seu país de origem como nos anteriores estudos de caso. Deste modo, ele expôs em galerias municipais mas fora da área de residência, respectivamente, em Vila Franca de Xira através de concursos divulgados em jornais diários, e, em Lisboa através de contactos pessoais com outros artistas. Além disso, as suas obras apresentam figuras fragmentadas, raramente têm títulos e expressam sentimentos e experiências pessoais que não gosta de explicar. Devido à sua idade e percurso migratório ele assume frequentemente na arte que produz o cruzamento histórico e ontológico das diferentes referências culturais, ocidentais e africanas. De

entre os criadores considerados nesta investigação é o mais novo e o que, além de Zé Júlio (cf. capítulo 4), fez quase toda a sua socialização até à idade adulta em Portugal. No *debate sobre arte africana nos circuitos portugueses*, “Noite de arte de São Tomé” que decorreu na presença de cerca de 20 pessoas e na sede da associação Solidariedade Imigrante no centro de Lisboa, apresentou a *sua primeira obra como tendo influência de Pablo Picasso*<sup>225</sup>. Mas, uma vez que *aquele artista também se inspirou na arte africana*, afirmou que “fica tudo em casa e ficamos quites”. Por outras palavras, ele identifica-se com influências artísticas múltiplas e articuladas, nas quais a arte africana é referência mesmo nas relações com a arte moderna ocidental.

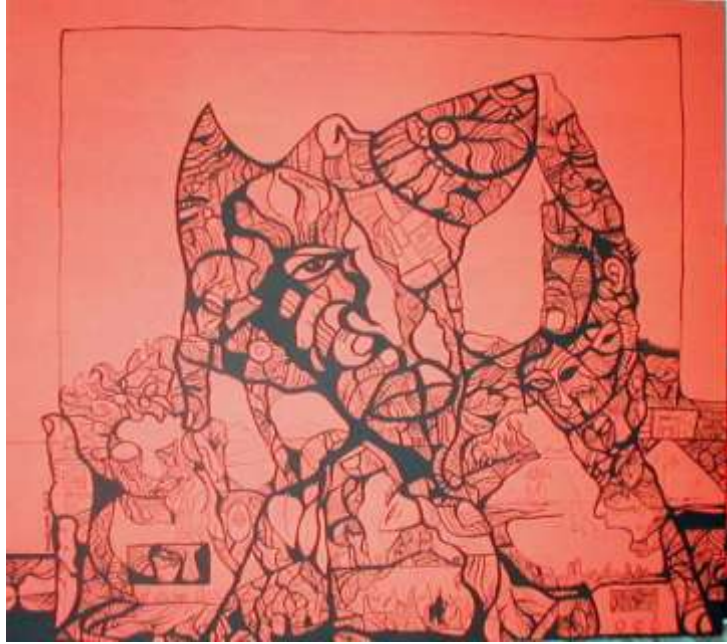
## 6.2. Afirmações e participações artísticas

O painel reproduzido (fig. 6.1.), bem como, as obras de Valdemar Dória apresentadas no documentário (1999), realizado e comentado por Brassalano Graça<sup>226</sup>, representam uma primeira fase criativa em que usava uma gama variada de cores. Numa entrevista, cerca de dois anos depois da apresentação do filme, o artista susteve que a sua pintura se modificou porque passou a usar em cada quadro apenas duas ou três cores (fundo vermelho com desenhos a preto e branco, ou fundo branco com desenhos a vermelho, a preto, e, mais raramente a verde e a azul)<sup>227</sup>. Esta mudança é vista pelo mesmo como uma forma de contornar a dificuldade que tem em coordenar as cores, sentida ao longo da sua formação em artes gráficas e design. Aquela formação permitiu-lhe dominar o desenho e a pintura sobre papel com tintas de offset (fig. 6.5.), mas não a técnica de pintura a óleo sobre tela (fig. 6.2. e 6.3.) que desenvolveu posteriormente de forma mais autodidacta.

<sup>225</sup> Artista que se tornou num símbolo para muitos artistas africanos, como nota o historiador de arte (Kasfir, *Ibid.*, p. 128): “Given Picasso’s well-publicized receptivity to African sculpture in his early visits to the Musée Trocadéro in Paris, it is especially ironic that the ghostly presence of African forms in the work of a European artist from the early twentieth century should have filtered back into contemporary African art practice by this circular route, from colony to metropole and now back to the postcolony.” Além de que estas referências voltaram de novo às ex-metrópoles através de artistas na diáspora, como Valdemar Dória.

<sup>226</sup> Jornalista cabo-verdiano que realizou e comentou o filme exibido e assistido em 22/04/2002 no auditório da Culturgest (Lisboa), na conferência daquele mesmo jornalista: “Que contributos dos jovens criadores africanos para a arte contemporânea portuguesa?”

<sup>227</sup> Entrevista no bar Clube da Esquina (Lisboa), onde estavam expostas várias das suas obras, registada em diário de campo, em 10/04/2004.



**Figura 6.2.** Valdemar Dória: Memória, 2003, acrílico sobre tela (100 x 100 cm)



**Figura 6.3.** Valdemar Dória: sem título, 2003, óleo sobre tela (150 x 80 cm)

O artista pinta (a óleo, a acrílico, a aguarrás, a tinta-da-china, e a aquarela), e, desenha (a lápis de cera, a pastel, etc.), por necessidade pessoal de expressar sentimentos e de criar. Ele anda sempre com um bloco de desenho e nos seus tempos livres (na rua, no café, nos transportes públicos e em casa) faz esboços de rostos, de dedos e de mãos semi-abstractos, porque fragmentados e associados pictoricamente. Estes elementos têm por base pessoas observadas, entre as quais ele próprio, mas que depois são transformados com recurso à imaginação. Numa das entrevistas questioneiei-o se alguns



dos motivos que desenha são fálicos, ao que respondeu afirmativamente, justificando que a libido é também um aspecto importante da sua vida (Entrevista em 27/04/2004). Valdemar guarda os cadernos de desenhos que tem feito ao longo do seu percurso criativo, e, alguns pormenores desses mesmos desenhos são reproduzidos e pintados sobre tela ou serapilheira. As composições pictóricas apresentam variados elementos sobrepostos e/ ou bustos isolados, como nos dois exemplos anteriores.

Dificuldades relacionadas com a aceitação dos jovens criadores africanos na arte contemporânea portuguesa foram também afirmadas pelos participantes no filme mencionado, bem como, no debate que se seguiu à exibição do mesmo. Incluindo Valdemar Dória, foram sete os entrevistados africanos ou de origem africana residentes em Portugal, a saber, o actor e encenador Miguel Hurst<sup>228</sup> [1967-]; de Angola o fotógrafo N'Dilo Mutima [1978-] e o ceramista e escultor Tchang André [1973-]; de Cabo Verde o *graffitist* ou *writer*<sup>229</sup> Kase One 32; da Guiné-Bissau o sociólogo Carlos Gomes; e de Moçambique o pintor e escultor Inácio Matsinhe [1945-]. Não obstante as diferenças entre os entrevistados, na maioria dos depoimentos, sustentaram que a desintegração e a falta de reconhecimento artísticos se devem a um fechamento às diferenças culturais. Apesar da presença significativa dos imigrantes africanos em Portugal, em particular dos PALOP<sup>230</sup>, sublinharam a indiferença e o paternalismo exercidos pela sociedade portuguesa. São atitudes colectivas que se estendem às artes plásticas e se manifestam nas suas próprias posições de marginalidade ou de quase invisibilidade. Segundo Brassalano Graça, *a política cultural portuguesa estruturada com base num eixo cultural europeu-americano não criou parâmetros de avaliação da arte africana*. Esta conjuntura nem sempre é contrariada pelas estratégias e eventos multiculturais, vistas como insuficientes e que levam à desmotivação e à *sonolência dos africanos*, ou à afirmação de um *exotismo para branco ver*, com fins comerciais<sup>231</sup>.

---

<sup>228</sup> *Filho de médico angolano e de mãe guineense que nasceu na Alemanha e viveu na Guiné e em Angola até 1979, quando veio com os pais residir em Portugal (Africa e Mediterrâneo, 2000, p. @rtlink, Teatro e Danza).*

<sup>229</sup> Que faz *graffiti* na Área Metropolitana de Lisboa. Como a maioria dos *graffiti* inclui palavras e textos escritos também se auto-denominam de *writers* e usam pseudónimos.

<sup>230</sup> No ano de 2004 eram 111.045 indivíduos com estatuto legal de residentes [Documento electrónico]: INE, 2005a., (2004), p.5.

<sup>231</sup> Debate que se seguiu à exibição do filme em 22/04/2002 no auditório da Culturgest. Evento visto pelos artistas presentes como multicultural por envolver participantes de várias culturas distintas.

No caso de Valdemar os obstáculos no acesso às instituições artísticas em Portugal estão correlacionados com a sua pouca preocupação em apresentar as obras que produz às galerias de arte. Esta atitude é assumida pelo próprio como uma forma de evitar que os seus projectos expositivos sejam recusados. Assim, as exposições em que participa resultam antes de propostas que lhe são feitas por parte das entidades organizadoras (Debate gravado em 13/03/2004).

Valdemar começou a desenhar e a pintar na adolescência, incentivado pelas visitas a um atelier de um artista plástico e companheiro de sua mãe. Ele assinou os primeiros trabalhos, quando ainda frequentava o ensino secundário, com a alcunha Tobias América que inventou para si próprio, uma vez que todos os seus colegas tinham uma. Como desenhava recorrentemente a cara de um homem com chapéu e gravata em forma de borboleta, designou e identificou-se com esse personagem. Aquela figura e nome estão associados às histórias de banda desenhada americana que lia bastante e das quais copiava alguns personagens. Actualmente ele ainda é por vezes chamado por alguns amigos e vizinhos com esse pseudónimo, que nem sempre usa para assinar as suas obras. À semelhança do “nome de casa” dos cabo-verdianos, este segundo nome também é considerado pelos santomenses um “nome de mimo”, ou seja, um nome usado pelas pessoas que lhe estão mais próximas (família e amigos). Deste modo, Tobias tornou-se o seu “nome de mimo” em vez de pseudónimo artístico e o artista passou a assinar as obras com o primeiro e o último nome (Debate gravado em áudio em 13/03/2004). Além de que, é um pseudónimo associado ao que considera ser o início da sua carreira de artista plástico em 1994, ano em que expôs pela primeira vez os seus trabalhos na Escola Profissional Vale do Rio, em Oeiras (Entrevista em 27/04/2004).

Como se pode ver no quadro seguinte (6.1.), em Portugal os locais de exposição das suas obras são espaços urbanos e suburbanos; desde os painéis do bairro da Outurela, até às galerias e bares no centro de Lisboa, como no Bairro Alto. Ambos os locais são muito frequentados por motivos de convívio e de consumo por uma população jovem. Uma das entrevistas ao artista (01/04/2004) foi feita num bar no centro de Lisboa, onde decorria uma exposição individual das suas pinturas. Porque ele frequentava regularmente esses espaços de sociabilidade, estabeleceu relações com os organizadores ou proprietários que o convidaram a exhibir os seus trabalhos. Outro tipo de

relacionamentos que colabora para a exposição e divulgação das obras de Valdemar é o que mantém com pessoas e organizações ligadas à lusofonia, em particular aos PALOP e a São Tomé e Príncipe.

Ano	Iniciativa	Local
1994	Exposição colectiva	Escola Profissional Vale do Rio, Oeiras
1994	Exposição colectiva “Arte Jovem – Prémio Prof. Reynaldo dos Santos”	Câmara Municipal Vila Franca de Xira
1995	Exposição colectiva “Arte Jovem – Prémio Prof. Reynaldo dos Santos”	Câmara Municipal Vila Franca de Xira
1995	Jovens Artistas Africanos	Galeria Municipal Gymnasio, Lisboa
1996	Exposição colectiva “Arte Jovem – Prémio Prof. Reynaldo dos Santos”	Câmara Municipal Vila Franca de Xira
2000	Colectiva de Artes Plásticas	Núcleo de Arte de Carnaxide, Junta de Freguesia de Carnaxide
2001	Pintura individual de três murais	Clube de Jovens da Outurela, Carnaxide
2002	II Bienal de Arte e Cultura de S. Tomé e Príncipe	Palácio dos Congressos, S. Tomé (S. Tomé e Príncipe)
2002	Artistas e Arte da Lusofonia – Exposição individual de Valdemar Dória ( <i>pintor são-tomense residente em Portugal</i> )	Centro Cultural Português, S. Tomé (S. Tomé e Príncipe)
2002	Exposição de Pintura e de Escultura do acervo de arte do Centro Cultural Português	Centro Cultural Português, S. Tomé (S. Tomé e Príncipe)
2003	Colectiva Lusófona – “Coincidências”	Galeria Municipal Gymnasio, Lisboa
2003	(Colectiva) Mostra de Arte Africana	Cascais
2004	Exposição colectiva “Noite de Arte de São Tomé”	Associação Solidariedade Imigrante, Lisboa
2004	Exposição individual	Bar Clube da Esquina, Lisboa
2005	Pintura individual de mural	Bar Mexe, Lisboa
2005	Exposição Colectiva Perspectivas/ Arte Lusófona	Galeria Casa Santa Rita, Colares, Sintra
2005	Exposição Colectiva “A Morte de Pé de Pau”	Livraria-galeria Mabooki, Lisboa
2005	Exposição individual	Restaurante e Galeria Casa da Morna, Lisboa

**Quadro 6.1.** – Valdemar Dória: Exposições colectivas e individuais

Na cidade de São Tomé existem duas galerias de arte: a Galeria Teia d’Arte criada em 2001, e a do Centro Cultural Português do Instituto Camões a funcionar desde

1994, além de outros espaços de exposição usados esporadicamente<sup>232</sup>. Formaram-se ainda três organizações ligadas às artes plásticas; a União Nacional de Escritores e Artistas São-Tomenses (UNEAS) em 1986, a Associação dos Artistas Plásticos São-Tomenses (AAPLAS) em 1993, sedeadas na capital, e o Centro Internacional de Arte e Cultura (CIAC) em 1994, na Roça de S. João<sup>233</sup>. Esta última instituição tem organizado a Bienal de Arte e Cultura de S. Tomé e Príncipe, ainda que com uma periodicidade irregular (1995, 2002, 2004 e 2006). Valdemar participou na segunda edição desta bienal, em 2002, com pinturas expostas no Palácio dos Congressos e integrando-se num grupo de jovens artistas que produziu esculturas em ferro para o evento, expostas em locais públicos da capital. Nesse mesmo ano, expôs ainda individual e colectivamente no Centro Cultural Português, respectivamente, no ciclo de exposições intitulado “Artistas e Arte da Lusofonia” e na exposição de pintura e de escultura do acervo de arte daquela mesma instituição (Conversa em 13/03/2004).

Quanto a instituições de ensino artístico o CIAC e a Galeria Teia d’Arte, cujo fundador e responsável João Carlos Silva [1957-] também é artista plástico, são das poucas entidades que têm promovido regularmente acções de formação de jovens<sup>234</sup>, além dos ateliers de alguns artistas<sup>235</sup>. Vários artistas formadores, entre os quais o senegalês Seyni Gadiaga [1956-], têm orientado cursos naqueles mesmos espaços. O artista plástico senegalês integra-se na escola de arte de Dacar apoiada por várias instituições, entre as quais a Maison Internationale de l’Afrique – Maison des Sciences de l’Homme, em Paris. Esta corrente artística de Dacar, mencionada anteriormente (cf. capítulo 3), desenvolve uma linguagem universalista que visa explorar referências estéticas e culturais próprias do continente africano<sup>236</sup>. Valdemar conheceu pessoalmente

---

<sup>232</sup> Exemplos do Arquivo Histórico, Cinema Marcelo da Veiga, Palácio dos Congressos, Parque Popular, Centro Cultural Francisco Tenreiro, e Museu Nacional.

<sup>233</sup> Neto, s.d. [documento electrónico]. O CIAC desenvolve outras actividades artísticas e culturais: teatro, dança, ateliers infantis, cineclube, além de promover o turismo de habitação.

<sup>234</sup> O Centro Cultural Português tem promovido alguns cursos de trabalhos artesanais, além das exposições artísticas [Documento electrónico]: Instituto Camões, s.d..

<sup>235</sup> Ex. Atelier de Pintura/ Escultura de Armindo Lopes (cidade de S. Tomé), Atelier Neobambú (Vila Maria), etc.

<sup>236</sup> “The most important aspect of the Ecole de Dakar was that as an “art-culture-system” it represented a world of power, money, and discourse on the arts, which helped to spark the first debates in post-Independence Senegal on the role played by artist and art in the invention of modern nation-state and the emancipated Africa. Within the social, discursive, and institutional space carved out by Senghor’s patronage, artists addressed notions of identity, traditionalism, and authenticity through a visual lexicon

aquele artista formador, no ano 2002 e em S. Tomé, do qual admira as técnicas e as obras, ainda que não tivesse frequentado os seus cursos.

Como se depreende, aquelas instituições apostam numa política de formação diversificada, estabelecendo uma rede de relações preferenciais com artistas de vários países africanos, entre os quais também francófonos. Alguns artistas plásticos santomenses têm também participado em bienais e exposições de arte do continente africano, em particular nos países francófonos: Bienal de Arte de Dakar – Dakart (Senegal), Bienal de Arte Bantu, Liberville (Gabão); Bienal do CICIBA – Centro Internacional da Civilização Bantu (Gabão); Centro Cultural Francês, galerias e ateliers particulares em Libreville (Gabão). Estes países, em particular através da cultura e da língua bantus, intervêm na afirmação de uma identidade *lusu-bantu* de São Tomé e Príncipe (Tourneux, 1983, p. 95-96, [documento electrónico]).

Outro artista convidado para dar formação durante um mês no CIAC no ano de 2005, mas que por falta de verba acabou por não realizar, foi o escultor Frank Arroni Ntaluma. O escultor makonde foi contactado em Lisboa por João Carlos Silva, aquando da deslocação deste último para assistir à inauguração da exposição “Das Esquinas do Olhar” que incluía doze artistas de origem africana<sup>237</sup>, realizada em 2005 na Fundação Calouste Gulbenkian em colaboração com o Museum for African Art (Nova Iorque). Valdemar conheceu Ntaluma, no ano de 2003, no circuito de eventos de artistas africanos em Lisboa. A partir daquele ano mantiveram relações de amizade, participaram numa exposição colectiva e efectuaram visitas mútuas às exposições respectivas. A exposição colectiva em que participaram, em conjunto com outros artistas dos PALOP, decorreu em 2003 na Galeria Municipal Gymnasio, em Lisboa. Foi também nesta galeria municipal que Valdemar, quando integrou a exposição colectiva “Jovens Artistas Africanos”, em 1995, pôde conhecer outros criadores. Entre estes destaca Kiki Lima [1953-], artista cabo-verdiano que também reside em Lisboa, que lhe cedeu a sua

---

that drew upon diverse cultural and artistic sources.” [Documento electrónico]: Harney, 2002, p. 2. Como a autora refere a sua complexidade histórica e cultural não se esgota nesta caracterização, mas porque já foi analisada por outros autores (cf. Kasfir, *Ibid.*, p. 168-177) e ultrapassa o âmbito deste capítulo não será aqui aprofundada.

<sup>237</sup> De várias nacionalidades e com um percurso artístico internacional, entre os quais dois originários de Angola, mas nenhum dos restantes PALOP (V.A., 2005a).

posição no evento expositivo e com o qual se encontrou em Cabo Verde; e João Carlos Silva pintor e escultor são-tomense referido anteriormente.

Pode-se, então, concluir que certas actividades artísticas que decorrem na cidade de Lisboa também colaboram no estabelecimento e na manutenção de redes de relações entre aqueles artistas e as instituições promotoras de arte africana, lusófona e são-tomense. Ainda que sejam actividades eventuais que excluem muitos criadores de origem africana, permitem ligações de afirmação identitária entre os seus intervenientes. Porém, Valdemar considera que devido à dispersão e ao isolamento dos artistas plásticos se estabelecem poucas relações pessoais. Dos cerca de 30 artistas de São Tomé e Príncipe que sabe existirem em Portugal, só conhece pessoalmente cinco (Debate em 13/03/2004).

As suas intervenções artísticas em Portugal, como veremos de seguida, denotam alguma dificuldade de acesso a instituições exclusivamente artísticas. Daí, Valdemar ao participar em vários tipos de eventos expositivos em Portugal, mas também em São Tomé e Príncipe, não só aumenta as possibilidades de reconhecimento e de legitimidade artísticos, como esse transitar cultural lhe dá uma maior flexibilidade identitária e criativa. Face aos anteriores estudos de caso é dos artistas que tem mantido ligações e representações mais regulares no campo artístico do seu país de origem, apesar da idade e de ali não residir há 22 anos. No entanto, o facto de se enquadrar em diferentes meios culturais nem sempre é uma condição vista por si e pelos seus pares como inquestionável e isenta de contradições.

### **6.3. Referências e (in)definições criativas**

As diferenças entre os contextos artísticos, português e são-tomense, implicam uma hierarquização entre ambos, onde o primeiro se impõe com mais recursos económicos e infra-estruturas<sup>238</sup>. A reforçar esta hegemonia relativa associam-se as concepções e relações com a arte ocidental, frequentemente vista como diferente da arte

---

<sup>238</sup> No que diz respeito a galerias de arte e a outros espaços de exposição temporária, em 2004, foram recenseados 732 em Portugal Continental, 51% situados na região de Lisboa [Documento electrónico]: INE, 2005a, p.2.

não-ocidental e da africana. Porém, o domínio das artes plásticas portuguesas é relativo no panorama internacional (Pinharanda, 2000).

Na literatura, devido à implementação histórica da língua portuguesa, nota-se a *prevalência da componente europeia sobre a vertente africanista* nas identidades nacionais dos PALOP mesmo depois das independências políticas, sobretudo em Cabo Verde (Venâncio, 2005, p. 44). Esta forma de *regionalismo europeu* terá sido reforçada pela exiguidade e *fragilidade do mercado livreiro português, além da interdependência dos críticos literários respectivos (Ibid.)*. No entanto, aqueles estados-nações independentes tenderam a relativizar esta influência portuguesa em termos linguísticos, como referi anteriormente, com a afirmação do crioulo como uma das línguas nacionais. Não obstante, como se verá em seguida, as relações culturais estabelecidas entre aqueles contextos africanos e Portugal, desde a época colonial até à actualidade, prevalecem como preponderantes também nas artes plásticas. Ainda que estas últimas, como formas expressivas diferentes da linguagem<sup>239</sup> facilitem o acesso a diferentes mercados de arte, entre os quais os de países africanos francófonos, as redes africanas lusófonas e portuguesas continuam a ser referências recorrentes.

Devido às complexas relações entre os vários centros e periferias artísticos, Valdemar Dória e outros artistas santomenses hesitam, por vezes, entre definirem-se como artistas africanos ou como artistas contemporâneos. Indefinições explicitadas e abordadas no mencionado *debate sobre arte africana nos circuitos portugueses*, na associação Solidariedade Imigrante em Lisboa. Estas indecisões classificatórias e indentitárias ligam-se aos percursos imigratórios, mas também à diferença de poder entre os que são excluídos ou incluídos nas práticas artísticas dominantes. As últimas, são vistas por I. Sequeira como ligadas a *instituições artísticas de primeira e de segunda linhas* associadas à arte contemporânea, mas que nem sempre incluem a arte africana (Debate em 13/03/2004). No entanto, a última categoria, bem como, as artes nacionais da África lusófona, ainda que vistas como situadas nas margens das instituições artísticas dominantes, possibilitam aos seus agentes intervir através da sua distinção e agregação

---

<sup>239</sup> As artes plásticas diferem da linguagem oral e escrita uma vez que não estão tão dependentes de um código normativo fixo *a priori*. No entanto, apesar da *dilatação dos limites do conceito de arte contemporânea* certas orientações e especialistas tendem ainda a influenciar os critérios de avaliação (Heinich, 1998, p. 329), cada vez mais interligados com a globalização.

social. Deste modo, iniciaram o referido debate por uma apresentação de I. Sequeira da história de arte em S. Tomé e Príncipe, com recurso a meios informáticos (imagens de obras de artistas projectadas em *data show*).

Ismael Sequeira: – “O Canarim<sup>240</sup> é dos primeiros artistas de S. Tomé e Príncipe. É da sua autoria um conjunto de desenhos que têm bastante interesse sócio-antropológico, porque ilustram a vida cultural e política do regime colonial vivido. Por outro lado, o registo que ele fez a nível do desenho é considerado um elemento quase pré-histórico, se formos fazer uma comparação entre o que aconteceu e está a acontecer em S. Tomé a nível das artes plásticas, com a história da arte universal.

Canarim era contemporâneo de Almada Negreiros [1893-1970]<sup>241</sup>. Antes dele não há registo de nativos... Há registo de coisas que são consideradas como artes utilitárias a nível dos objectos de cozinha; desde o pilão, à colher, e outros objectos. É neste conceito ocidental [da arte pela arte] que o Canarim é considerado o pai das artes em S. Tomé. Há registos de pessoas que pintaram e fizeram esculturas com temas de S. Tomé, mas que não eram santomenses. Canarim foi o primeiro.

Estas [imagens] são esculturas do Canarim, mas com funções utilitárias. São senhores e senhoras esculpidos em madeira e eram cinzeiros. A maior parte dessas esculturas representava sempre uma classe social de S. Tomé. Havia os escravos, os criados, e por acaso nunca o senhorinho [proprietário branco] aparecia com o cinzeiro na mão.

Depois aparece, num período completamente revolucionário o mais representativo, o Protásio Pina [1960-1999]<sup>242</sup>. Algumas obras de Protásio parecem naifs, mas ele tinha preocupações mais naturalistas, sempre ligadas a cenas do quotidiano. Portanto, o Protásio Pina morreu há mais de três anos com 39 anos. Esta [imagem] é uma natureza morta que está no Museu Nacional de S. Tomé e Príncipe. O Protásio marcou os anos 80, como o pintor mais representativo da sua geração.

Em meados dos anos 80, aparece uma geração paralela, representada aqui pelo nosso amigo Anselmo Amado [1964-]<sup>243</sup>, que vai mudar todo o conceito e a directriz daquilo que se estipulou como uma espécie pictórica são-tomense, tanto a nível da escultura

---

<sup>240</sup> Ou Sum Canalim eram os nomes com os quais era conhecido Pascoal Viana de Sousa Almeida Viegas Lopes Vilhete, nascido no séc. XIX ([Documento electrónico]: Neto, *ibidem*).

<sup>241</sup> Artista que nasceu em S. Tomé, onde o pai foi administrador colonial até 1900.

<sup>242</sup> *Foi um dos primeiros santomenses a vencer o prémio Ciciba-Bantu [Gabão] em 1984 e em 1986 participou na segunda bienal em Havana-Cuba* ([Documento electrónico]: Ramos & Dafonso, 1999). Pintou o retrato do Presidente Mário Soares aquando da sua visita de estado àquele país, obra doada ao mesmo ([Documento electrónico]: Fundação Mário Soares, s.d.).

<sup>243</sup> Veio para Portugal em 1994 por motivos de saúde e até à actualidade reside na Área Metropolitana de Lisboa, onde frequentou um ano do curso de História de Arte no Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual.



como da pintura. Segue-se também o Armindo Lopes [1964-]<sup>244</sup> que é pintor e escultor e trabalha muito com o aproveitamento de lixo, que eu acho que é uma tendência que também existe em Portugal e em toda a Europa.

Há o Adilson Castro [1980-]<sup>245</sup> que já não pertence à geração do Anselmo. O Adilson faz parte de uma outra escola recém nascida, com uma afirmação de cinco anos, que é a escola do CIAC. (...) João Carlos Silva que é o presidente também é nosso colega, do período de grande explosão artística, como o Anselmo. (...)

Eduardo Malé não está presente [no debate] mas tem uma experiência como artista e como pessoa que tem interesse ouvi-lo. A pintura do Eduardo tem muita luz. Vem de São Tomé com uma preocupação temática relacionada com a própria terra, mas em Portugal ele distancia-se da temática relacionada com as ilhas ao nível da própria linguagem.

Eva Carvalho [1965-] é uma mulher. /risos da assistência/ Mas eu sublinhei o sexo para dizer que é muito raro em São Tomé ou na comunidade são-tomense imigrada as mulheres expressarem-se ao nível das artes. Posso dizer que Eva Carvalho é das poucas artistas, vive no Porto e expôs muito recentemente em S. Tomé depois de há muitos anos ter imigrado para Portugal.

Guilherme de Carvalho [1970-]<sup>246</sup> é um jovem pintor que mudou a sua linguagem a partir de uma experiência bastante interessante. Como a maior parte dos jovens que frequentaram a sequência de *workshops* de Seyni Gadiaga, pintor senegalês, soube tirar proveito. São jovens que estão abertos a experiências novas. Não estão presos aos ícones que de uma certa forma caracterizam a pintura são-tomense no princípio dos anos 90.

Se nós analisarmos toda a produção das artes plásticas santomenses a nível da temática ela não foge muito a uma preocupação sócio-antropológica que foi a proposta de Canarim. Basta observar a totalidade das imagens, as propostas dos temas, que ela só se liberta precisamente há cerca de quatro ou cinco anos. Mesmo nós que estamos a viver em Portugal temos uma ligação com S. Tomé e Príncipe bastante forte e não queremos deixar esta raiz a nível de tema bastante enraizada na pintura. Já os que estão em São Tomé estão muito mais abertos para fazerem coisas novas, contrariamente a quem sai do seu ponto de origem. Vêm para ganhar experiência e, ao contrário, ficam presos a um saudosismo que é terrível<sup>247</sup>. (...)

---

<sup>244</sup> Vive em S. Tomé e tem participado em bienais e exposições de arte internacionais, como a Bienal de Dacar (2002).

<sup>245</sup> Residente em S. Tomé.

<sup>246</sup> Residente em S. Tomé.

<sup>247</sup> Alguns artistas santomenses, como: J. C. Silva, I. Sequeira, E. Malé ou E. Carvalho, vieram para Portugal para prosseguirem o percurso escolar.

(...) Este [imagem] foi um mural pintado na cidade de S. Tomé com Malangatana e que está no centro da cidade. Depois surgiram uma sequência de mais cinco [murais] por outros artistas na Praça da Independência. Reparem que o painel está marcado rigorosamente pelo traço de Malangatana. Este homem é completamente violento na sua forma de se expressar. Onde ele toca deixa a sua marca e abafa tudo. /risos/ Eu participei com a composição deste grupo humano, desenhado na parte inferior do painel. (...)

(...) O Nezó [1964-] é um pintor da região sul de origem angolar e defende mesmo o seu povo, que ele próprio pode explicar.

Nezó<sup>248</sup>: - O povo angolar foi fundado através de escravos que vinham de Angola em navios negreiros. Houve um naufrágio em Sete Pedras e dizem que alguns escravos conseguiram sobreviver nadando até à Praia. Então aí formaram uma comunidade e autodenominaram-se angolares<sup>249</sup>.

I. Sequeira: - A temática que o Nezó desenvolve está sempre em volta da vivência do povo do sul da ilha de S. Tomé. (...)

(...) O René [1983-] é um jovem da mesma escola do CIAC, teve um prémio alusivo à II Bienal de Arte e Cultura de S. Tomé e Príncipe, e está a estudar pintura em Dakar.

Isto são exemplos de coisas que Tobias, que Valdemar faz. (...)

Valdemar Dória: - (...) Sinto-me mais à vontade na representação de pessoas e ao mesmo tempo de paisagens. Fiquei apaixonado por paisagens. Qualquer pintura que faça há sempre uma paisagem. Pode haver uma presença muito violenta, mas há sempre algo que acalma as pessoas; ou um olhar, ou uma paisagem. Há sempre um balanço das coisas.

<sup>248</sup> Reside em S. Tomé, mas encontrava-se temporariamente em Lisboa.

<sup>249</sup> As divisões étnicas e sociais da sociedade santomense instituíram-se na época colonial. «À la différence des colonies du continent, à São Tomé e Príncipe il n'y avait pas de statut officiel d'assimilé. (...) En effet, selon les natifs un indigène était «un individu obligé à travailler sans possibilité de choisir son patron». Le Forro lui, pouvait «ramasser du bois et chasser sans licence, avoir un chien, une bicyclette et ne travailler que six mois par an». Il devait payer l'impôt individuel de capitation, comme les indigènes, mais n'avait pas d'obligations militaires. En «revanche, il ne devait pas la taxe substitutive au service militaire, ni l'impôt sur les revenus, comme les Portugais. C'est pourquoi il avait un statut imprécis de «semi indigène». (...) Les Angolares étaient assimilés aux natifs, mais dont eux-mêmes ils se distinguaient. Cantonnés au rôle de «primitifs autochtones» tant par les colons que les Forros, ils étaient socialement invisibles. Leur petit nombre (environ 2.000) et la bonne réputation de leurs compétences professionnelles les mettaient à l'abri des politiques d'encadrement indigène, mais non pas de l'attitude de suffisance du reste de la population.» (Maino, 2004, p. 337-339) Resta referir *os crioulos, descendentes das relações entre europeus e escravos negras e os contratados das roças, originários na sua maioria de Cabo Verde, alguns de Angola e de Moçambique*. Depois da independência a estrutura social verificou fenómenos de mobilidade social ascendente dos 'filhos da terra' (nascidos em S. Tomé e com várias origens étnicas e que se tinham oposto aos fazendeiros e colonos portugueses), mas sobretudo da elite política e económica, de origem crioula e forro, que já antes tinham um estatuto social elevado (Romana, 1996, p. 223-224).

Eu: - Então parece que a nostalgia no teu caso não está muito presente?

V. Dória: - Está sempre representada. Há sempre a cauda de um peixe, há sempre qualquer coisa que me faz voltar a S. Tomé. Seja a música, seja o pensamento, seja o simples facto de sentir-me totalmente afastado do sítio onde eu nasci. Estou cá há mais tempo em Portugal que em São Tomé. (...) Este [imagem da fig.6.2.] é outro tipo de pintura que eu faço na qual eu consigo expressar os meus sentimentos de forma mais agressiva. As pessoas não ficam indiferentes porque é o laranja e o preto, há um impacto visual. Foi a alma não-ocidental, mas ficou fixe e até agora tem resultado. (...)

I. Sequeira: - Só uma nota a propósito do trabalho de Valdemar. Nas suas composições, entre as várias linhas há sempre a introdução de vários ícones que se repetem como: os olhos, as mãos, os dedos, e depois sempre uma pequena recordação que ficou para trás. Porque Valdemar veio pequeno para Portugal e ficou com pequenas lembranças e de forma inconsciente ele vai-se libertando com essas imagens do seu passado. Há sempre qualquer coisa relacionada com a terra nos seus trabalhos, ou então a experiência urbana da vida quotidiana, da paisagem que caracteriza particularmente Lisboa. Embora não pareça à primeira vista Lisboa, mas é a referência do espaço suburbano lisboeta que motivou Valdemar a fazer esse tipo de representação [ex. fig. 6.5.]. (...)

V. Dória: - A minha pintura é muito africana embora possa não estar lá incluído, vêes que é uma pintura africana. (...) A minha pintura é pintada por mim que sou africano, mas agora dizer que é uma pintura africana... /risos/ Fui eu que pinte e eu tenho mais da sociedade portuguesa que da sociedade são-tomense. (...)

I. Sequeira: - A propósito o espaço é um problema. A grande dificuldade que os artistas têm é precisamente elegerem um espaço para exposição.

V. Dória: - Um espaço em que te levem a sério. O problema é esse, queres expor num sítio onde te levem a sério. (...)

I. Sequeira: - Existem muitos artistas. Agora acho que os próprios artistas condicionam o próprio espaço que têm. Se um artista de renome quiser fazer um projecto de exposição na rua, o que aliás tinha todo o interesse para trazer a arte ao público, o trabalho não perderia qualidade. E se fosse para vender aos grandes nomes

de *marchants* bastava habituar-se à exposição de rua. Os próprios artistas de qualidade podem fazer os especialistas e públicos especializados a deslocarem-se para a rua. E a partir do momento em que os artistas conseguirem impor esta dinâmica este preconceito será abolido. É uma questão da própria consciência que os artistas têm que ter que o único espaço não são as galerias<sup>250</sup>.

V. Dória: - Eu sei que o espaço das galerias não é o único. Mas eu próprio agarrar nas minhas coisas e expor na rua não vou. [risos] Porque eu não me sinto à vontade. É preciso uma cumplicidade, eu sozinho não sou capaz de ir para a rua. (...)

I. Sequeira: - Imaginem uma exposição feita no que resta de umas ruínas. Isto foi uma proposta que a TAP de S. Tomé fez aos artistas e teve um tão grande impacto como em qualquer outro espaço expositivo.

Nezó – Se os artistas forem consagrados as pessoas olham a exposição com outro olhar.

I. Sequeira: - Em S. Tomé a situação é completamente diferente da de Portugal.

Nezó: - Sim porque eu sou um nacional a fazer uma exposição e já tenho uma carreira, um suporte. (...)

Membro da direcção da associação: - Tu, como são-tomense, achas que tens mais dificuldade em expor? Eu acho que tens mais facilidade por isso pergunto.

I. Sequeira: - Tenho uma grande facilidade. Porque em primeiro lugar eu faço parte de uma minoria. Uma minoria tanto pode ser marginalizada, como a própria minoria pode autovalorizar-se. Mas nós conseguimos fazer coisas e tornarmo-nos visíveis no âmbito desta minoria. Portanto, no que diz respeito à concorrência, por ano quase uma centena de jovens acabam o curso de artes plásticas. Que oportunidade é que eles têm de expor? Como são muitos têm poucas oportunidades, e nós somos menos. Agora no âmbito desta minoria com as vossas políticas de protecção às minorias pode-se tirar proveito disso. Portanto, nesse aspecto nós estamos em vantagem em relação a muitos

---

<sup>250</sup> O exemplo dado por I. Sequeira na continuação do debate foi o do artista colombiano Fernando Botero [1932-], cujas esculturas em bronze estiveram expostas no final da década de 90 na Praça do Comércio em Lisboa. No entanto, poder-se-á dar outro exemplo ligado à arte da África francófona como a exposição das esculturas de Ousmane Sow [1935-], artista senegalês, que expôs na Pont des Arts em Paris no ano de 1999 (S.a., 2004a) e [documento electrónico]: S.a., s.d., “Ousmane Sow à Paris- reportage de la Panse de l’Ours”.

jovens portugueses. Conseguimos mostrar as nossas ideias. Temos dois canais: a RDP e RTP África. (...)

Membro da direcção da associação: - É mesmo isso. Nós achamos que o princípio da associação e da união faz a força, não é? E as pessoas organizadas conseguem chegar mais longe do que sozinhas. Nós fizemos isto hoje aqui porque queremos divulgar a cultura e a parte artística que os imigrantes trazem com eles para esta sociedade. Quando se fala em imigrantes ou estrangeiros muitas vezes não se valorizam os aspectos culturais e artísticos que também vêm enriquecer a nossa sociedade. Então nós estamos a dizer que também podemos dar apoio e podemos ser uma base para os grupos que se quiserem organizar terem aqui um espaço aberto. (...) Os imigrantes que chegam cá só podem legalizar a sua situação em Portugal se tiverem contrato de trabalho. Então, os artistas e trabalhadores independentes não têm hipótese de se legalizar por essa via. No entanto, a profissão de artista é perfeitamente válida, mas têm de ter trabalho num bar, numa fábrica, etc. Eu acho que isso é errado porque há pessoas que têm outro tipo de actividade e essas também tinham que ser valorizadas. A arte não é valorizada enquanto actividade profissional e como estamos a ver tem muito valor. (...)"

#### **6.4. Contextos de investigação e diáspora**

Optei pela apresentação parcial de certas situações sociais, em particular de dois debates ocorridos em 2002 e 2004, por permitirem explicitar uma perspectiva mais formal das relações e acções sociais em que o artista participa. Porém, combinando-a com as entrevistas semi-conduzidas e com a observação de actividades, procuro também aceder ao nível das práticas efectivas de Valdemar. Para tal, entre o ano de 2003 e 2004 efectuei seis entrevistas semi-estruturadas e acompanhei a sua participação em diversos eventos culturais e expositivos em Lisboa. A nossa idade aproximada, bem como, alguns amigos e conhecidos comuns (Ntaluma, Zé Júlio e outros) conjugaram-se para que estabelecêssemos uma relação de maior confiança.

Uma vez que os discursos permitem ainda analisar as concepções de arte dos artistas santomenses que participaram no último debate, apresentei alguns excertos transcritos. Por ser um debate longo com base na apresentação feita por I. Sequeira, por vezes interrompida pela audiência (sobretudo por responsáveis da associação onde

decorria o evento), decidi não fazer uma transcrição integral. Contrariamente à audiência, optei por quase não intervir, com excepção de duas questões colocadas, de forma a não conduzir, mas antes deixar explicitar as relações entre os participantes naquela situação social. Esta postura metodológica é assumida como uma forma de condicionar menos as actividades e os discursos dos restantes intervenientes.

Alguns dos artistas presentes entre os quais Valdemar, conheci-os pessoalmente em 2002, em S. Tomé e Príncipe<sup>251</sup>, ou em eventos expositivos na cidade de Lisboa, e a maioria encontra-se numa faixa etária próxima da minha. A minha anterior participação numa instituição dominante do campo artístico português pode ter influenciado o contexto de investigação. Porém, este condicionalismo foi minorado por ter sido uma ocupação profissional secundária, temporária e que terminou antes do decurso do presente estudo.

Como se pode constatar a ambivalência é uma das características dos discursos dos participantes do debate do ano de 2004, em particular de Valdemar. Se por um lado se apresentam como artistas santomenses e são conhecedores da história artística de S. Tomé, na qual também se incluem, por outro, relacionam-na com a arte ocidental, em especial com a europeia e a portuguesa. Esta articulação é feita com base em conceitos como os de artes utilitárias/ não utilitárias, tendências e estilos artísticos, artistas, instituições e períodos históricos referenciados. Se bem que o debate se tenha destinado a um público maioritariamente português e decorrido numa associação de imigrantes, o facto daqueles artistas terem frequentado instituições de ensino portuguesas também contribuiu para o teor das suas intervenções. Os discursos foram feitos em português mas com algumas referências ao crioulo de São Tomé, como um elemento intrínseco e representativo daquela cultura. Apesar das especificidades culturais e linguísticas que os autores apresentaram, verifica-se uma interligação das suas perspectivas críticas com os seus percursos migratórios em Portugal. No contexto de imigração assumem a sua integração artística enquanto minoria. Minoria que apesar de afirmar certas dificuldades em expor e comercializar as obras, nomeadamente, em instituições dominantes especificamente ligadas às artes plásticas, apresenta-se com mais visibilidade pública

---

<sup>251</sup> Visita àquele país integrada no projecto de investigação “Artafrica”, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), do qual fiz parte como investigadora de 2001 até 2002.

(em meios de comunicação e galerias ligados a África) do que a maioria dos jovens artistas portugueses.

A colaboração de Valdemar em outras áreas artísticas, como a música, foi também uma das vias de divulgação criativa, nomeadamente, através da ilustração que fez para a capa do CD “Quamundo’s” (2001) do músico de “afro-jazz e crossover”, Theo Pas’cal [1976-], *nascido em Lisboa e filho de um Pastor evangélico*<sup>252</sup>. Este foi outro exemplo de cruzamentos culturais promovidos por aquele músico português que também produziu a referida obra discográfica. Porém, como qualquer troca, envolveu um desequilíbrio entre os intervenientes, neste caso, dos músicos a obterem um maior destaque face ao ilustrador.

No contexto das artes plásticas em S. Tomé, mesmo os artistas na diáspora, denotam um maior acesso às instituições dominantes daquele país. Ainda que as últimas sejam diminutas e o mercado da arte exíguo, mantêm ligações com países francófonos da África continental, como o Senegal ou o Gabão, além dos PALOP. Estas são relações culturais, mas também comerciais, que fortalecem e reforçam o estatuto dos artistas santomenses, nomeadamente, em Portugal.

As obras de Valdemar são ilustrativas dessa mesma ambivalência relacional ao abordarem temas urbanos (fragmentação e fechamento dos espaços e das figuras) que aludem ao contexto onde viveu desde a infância, mas que em certos pormenores remetem para a sua terra natal e para África (rostos sobrepostos e preenchidos com elementos decorativos, paisagens, cores contrastantes).

Um dos principais nomes que ele tem como referência da pintura africana, pelo seu percurso e obra, é Malangatana Valente, do qual viu a exposição individual e conheceu pessoalmente em 2004 no ISPA (Lisboa). Porém, *se algumas pessoas já lhe disseram que o seu trabalho se assemelha ao daquele artista, ele não concorda pelo facto de actualmente procurar não usar muitas cores em cada quadro* (Conversa em 01/04/2004), como nas figuras anteriores (6.2. e 6.3.). Como foi expresso no debate transcrito, aquele criador moçambicano participou também em eventos artísticos santomenses, em particular na I Bienal de Arte em 1995, com a pintura, em conjunto

---

<sup>252</sup> Segundo o texto de apresentação do CD, *Quamundo’s* significa a união dos Mundos em dialecto angolano. O músico tem também participado em vários *festivais internacionais de World Music e dado espectáculos em vários continentes*, entre os quais o africano ([Documento electrónico]: Pas’cal, 2002).

com outros artistas, de murais no centro da cidade de S. Tomé. Por conseguinte, constitui um modelo para a identidade e a arte africanas daqueles artistas santomenses, tal como para Valdemar.

A combinação que o último opera de elementos plásticos e culturais fica patente em obras como a que se reproduz de seguida (fig. 6.4.). As caras masculinas são preponderantes no conjunto das suas composições entrelaçadas ou/ e fragmentadas, como motivos principais que desenha quase que mecanicamente (Entrevista em 27/04/2004).



**Figura 6.4.** Valdemar Dória: Janelas, 2001, tinta de offset sobre papel (aprox. 180 x 120 cm)

Ele identifica-se e representa a cultura de S. Tomé e Príncipe através da ausência temporal e distanciamento geográfico que sente relativamente a ela. A ausência é pensada em relação ao contexto urbano lisboeta da sua vida quotidiana e nas práticas que, como a criativa, lhe fazem lembrar o país natal. Daí as janelas (elementos rectilíneos da fig. 6.4.) serem associadas pelo artista à cidade de Lisboa, de onde olhos e caras observam as paisagens com árvores conotadas com S. Tomé. A arte constitui uma via de abertura e de passagem (simbólica, psicológica e social) entre diferentes meios socioculturais.

Valdemar também faz fotografia artística, sobretudo, de espaços urbanos e suburbanos (imagens de paisagens da cidade de Lisboa, do bairro onde residia, de



amigos e colegas em bares de Lisboa, etc.), que ainda só expôs virtualmente (Dória, s.d., [documento electrónico]). As fotografias contrastam com as referências africanas, como outra forma de expressão das suas vivências urbanas. A luz nocturna dos espaços de lazer e das festividades de rua, ou o nascer do sol na capital ou na sua periferia são elementos que reforçam a componente urbana daquelas imagens. Porque os ambientes captados nas fotografias são frequentados pelo artista ele vê-as como “coisas mais íntimas”. Uma vez mais a sua identidade multifacetada manifesta-se, entre a africanidade das referências artísticas e as experiências de urbanidade na diáspora.

De notar porém que, as diferentes formas de arte que pratica, embora sejam influenciadas por experiências urbanas, não se confundem com a prática de *graffiti*, com a qual teve algum contacto através de vizinhos, mas em que já não participa. Os *graffitis* associados ao género musical do hip-hop e a outros elementos culturais urbanos afro-americanos constituem fenómenos de uma subcultura, porque vista por vezes como desviante, inclusivamente por Valdemar, nos bairros suburbanos de Lisboa. Por ele associar esta subcultura à possibilidade de transgressão, para além dos códigos e hierarquias específicos daqueles géneros que ganham alguma visibilidade e aceitação social<sup>253</sup>, o artista não enveredou por este tipo de arte urbana.

“Eu: - Fizeste *graffiti* ? Quando e onde?

VD: - Tentei, mas na altura apareceu a polícia e nunca mais. Porém, no fim dos anos 80 e início dos 90 acompanhei o Kase One, uma ou duas vezes de lata na mão. Éramos vizinhos na Junca. Ele actualmente é um dos maiores nomes na área.

Eu: - Porque é que deixaste de fazer?

VD: - Como disse, tentei e isso envolvia dinheiro para tudo... pobre como era, era impossível e não tinha coragem para gamar latas nas lojas! Além do mais não era ou é a minha melhor forma de expressão. Mas, das vezes que tive a oportunidade de ter uma lata na mão deram-me os parabéns. Duas vezes. Sei que se continuasse os meus *grafs*<sup>254</sup> seriam anti-política, anti-situações do dia-a-dia (...)” (Dória, 27 de Março de 2006, [correio electrónico])

---

<sup>253</sup> Ex. Vários espaços públicos foram disponibilizados pela CML para *graffiti*; concursos e eventos públicos que envolvem a produção de *graffiti*, como uma forma de arte urbana jovem, são organizados por cada vez mais entidades autárquicas na Área Metropolitana de Lisboa; na Internet existem sítios dedicados a estas actividades ([Documento electrónico]: Soeiro & Lopes, Abril de 2003).

<sup>254</sup> *Pintura sem elementos verbais que pode ir de um pequeno desenho até a um autêntico fresco mural*. As preocupações políticas, filosóficas e a predominância dos signos icónicos sobre os verbais foram notadas no *graffiti americano*, que pode ser feito ocasionalmente como trabalho de equipa (crew) (Garí, *Ibid.*, p. 31-32).

A inscrição de *graffiti* em espaços públicos leva a que possa também ser visto como arte pública, ainda que tida como alternativa, desviante, ou até ilegal. O caso do artista contemporâneo, afro-americano reconhecido internacionalmente, Jean-Michel Basquiat [1960-1988] que fez *graffiti* nas ruas de Nova Iorque (EUA), é um dos exemplos de como aquela arte alternativa pode ser integrada em instituições artísticas dominantes. “Quando Basquiat começou a fazer *graffiti* nas paredes sob o pseudónimo de SAMO em 1978, o movimento da massa anárquica de pintar paredes já tinha ultrapassado o seu auge e tinha o caminho traçado em direcção às galerias e ao mercado de arte. Kenny Scharf, Fred Braithwaite, Lee Quinones e Rammellzee, já não eram jovens delinquentes perseguidos pela polícia, mas sim artistas de reputação afirmada.” (Emmerling, 2004, p.9)

No filme visionado na Culturgest, em 2002, esta forma de criatividade foi representada na sua dimensão de contracultura em certas zonas da periferia de Lisboa, pelo *graffitist* Kase One 32. No entanto, no debate dos artistas santomenses, em 2004, não foi sequer referida por não ser praticada por nenhum dos participantes, nem mesmo quando discutiram as formas de exposição alternativas às galerias, entre elas a rua, os espaços e a arte públicos. Em vez disso os oradores cingiram-se aos artistas santomenses na diáspora e ligados à arte de S. Tomé e Príncipe, do continente africano ou reconhecidos institucionalmente. Assim, Valdemar Dória identificou a sua própria abordagem como marcada pelo modernismo africanista, conjugado com experiências da diáspora e da vida urbana. Mas, entre estas últimas não inclui a exposição não institucional das suas obras em espaços públicos como a rua, com intuítos comerciais. Porque procura manter uma representatividade artística institucional na diáspora, num contexto periférico como o português, o criador acede menos à arte contemporânea, que em alguns casos integra técnicas alternativas, desviantes ou interventoras que não explorou. Além dos *graffiti* que já não faz e da fotografia que expôs virtualmente, não recorre a meios artísticos como a multimédia, a instalação, ou a performance que cada vez mais caracterizam a arte contemporânea (Jacob, 2005, p. 146). Consequentemente a suas menções culturais específicas se, por um lado, são catalizadoras e integradoras da

sua arte, que hesita em classificar como afro-urbana<sup>255</sup>, por outro, delimitam as possibilidades de inovação criativa e logo da sua valorização institucional. Daí, Ismael Sequeira ter afirmado em relação aos artistas santomenses na diáspora: “ (...) Vêm para ganhar experiência e, pelo contrário, ficam presos a um saudosismo que é terrível.” (Debate em 13/03/2004)

No final do ano de 2005 Valdemar foi residir e trabalhar em Dublin, em parte, influenciado pelos irlandeses que foi conhecendo no bar em que trabalhava no centro de Lisboa. A partir de então os nossos contactos passaram a efectuar-se ou telefónica ou informaticamente (troca de mensagens escritas na Internet). Numa mensagem respondeu a uma das minhas questões sobre a sua recente decisão de ir viver para a Irlanda, como motivada por razões económico-profissionais e vontade de conhecer novas realidades. “(...) Vim para Irlanda porque a minha vida em Portugal não fazia sentido. Trabalhar que nem um cão por 500 euros mensais? Não! Apesar de ter partido numa altura em que me encontrava financeiramente muito bem!!! Tinha feito algum dinheiro com a venda dos meus quadros na Casa da Morna [restaurante e galeria em Lisboa] e como a maioria das pessoas já estava farto de Lisboa! Vim para trabalhar, ver outras coisas, saborear outras brisas e desafogar-me de Lisboa! (...)” (Dória, 14 de Fevereiro de 2006, [correio electrónico])

Primeiro ele empregou-se em Dublin como segurança numa firma de prestação de serviços e considerava que auferia uma boa remuneração. Alguns meses mais tarde despediu-se para procurar outro emprego com horários mais flexíveis na área da restauração. Desde então tem trabalhado num bar daquela cidade. O seu enquadramento profissional e económico, independente das actividades artísticas, continua a ser uma necessidade prioritária. Esta é aliás a condição da maioria dos artistas estudados que não conseguem viver exclusivamente da arte que produzem.

Na Irlanda Valdemar afirma continuar a desenhar pela facilidade prática daquele meio de expressão visual e de *ter posto temporariamente a pintura de lado*. Até ao ano de 2007, ele não tinha procurado estabelecer contactos com galerias ou outras instituições artísticas naquela cidade. Em vez disso, o artista teve uma proposta para

---

<sup>255</sup> Termo sugerido por mim depois de transcrever e analisar o material etnográfico recolhido, mas em relação ao qual o próprio artista tem algumas reservas, como escreveu no e-mail [correio electrónico] de 27 de Março de 2006.

organizar uma exposição individual num bar de um amigo, para a qual começou a produzir novas obras em Abril de 2007. A sua nova situação de imigrante, num outro país, mesmo ao abrigo da livre circulação dos cidadãos europeus, irá continuar a condicionar as suas actividades artísticas. Porém, como as últimas saem fora do âmbito deste estudo, não caberá aqui prosseguir o acompanhamento e a análise deste período criativo.



**Figura 6.5.** Valdemar Dória: Fotografia de apresentação do seu *site* na Internet: <http://www.myspace.com/tobiasamerika>, Dória, Valdemar, 2007, citado em 19 de Janeiro de 2007

---

**PARTE II**  
**CONTEXTOS ARTÍSTICOS E CULTURAIS**

---

## CAPÍTULO 7 COMO SER CRIADOR?

### 7.1. Aprendizagem e práticas expositivas

Na primeira parte deste estudo apresentei uma análise da obra de seis criadores e respectivos estilos, assumidos pelos mesmos na maioria dos casos. Para tal, considerei os seus percursos nas artes plásticas ao nível da formação, tanto quando esta decorreu em instituições, como no contexto de desenvolvimento autodidacta, incluindo o relacionamento informal com outros criadores. Como se viu quase todos têm um trajecto autodidacta, complementado com a frequência de cursos ou estágios artísticos, que passo a sistematizar:

Artista	Ano	Curso/ estágio	Entidade	Cidade
João Lima	1984	Fotografia	Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico	Lisboa
Idem	1988	Iniciação à pintura	SNBA	Lisboa
Idem	1989	Iniciação à cerâmica	Associação de Artesãos da Região de Lisboa	Lisboa
Lilison Di Kinara	1976	Pintura e escultura	Escola Oficina da Associação dos Artesãos	Bissau
Idem	1977/80	Grafismo, fotografia, serigrafia, xilogravura e escultura	Centro Audiovisual do Ministério da Educação	Bissau
Idem	1984	Grafismo e elaboração de meios visuais de comunicação	Centro Internacional de Turim	Turim
Idem	1988	Decoração de móveis	Lacques Martin	Montréal
Idem	1989	Técnicas de vídeo (câmara e iluminação)	Maison Internationale de la Rive Sud	Montréal
Idem	1995/96	Xilogravura	Sales du Gesu	Montréal
Idem	2000	Cerâmica	École Bonsecours	Montréal
Idem	2001	Caligrafia oriental	Atelier Lao	Montréal
Idem	2001	Cerâmica	École Bonsecours	Montréal
Zé Júlio	1957/59	Pintura e desenho	Núcleo de Arte	Maputo
Idem	1977	Artes gráficas	Gravura – Cooperativa de Gravadores Portugueses	Lisboa
Frank Ntaluma	1990	Escultura makonde	Museu Nacional de Etnologia	Nampula
Valdemar Dória	1996/98	Indústrias gráficas	Escola Técnica e Profissional Vale do Rio	Oeiras
Idem	2001/03	Design gráfico (frequência)	Universidade Lusófona	Lisboa

**Quadro 7.1.** – Cursos e estágios frequentados pelos artistas

A maioria das entidades onde decorreu a formação, geralmente de curta duração, não é académica e está vocacionada para o artesanato ou para o desenvolvimento artístico profissionalizante. Os próprios artistas tendem também a não considerar a aprendizagem muito relevante para o seu aperfeiçoamento técnico e criativo. Zé Júlio e Ntaluma são exceções, pois, afirmam a importância dos conhecimentos formalmente adquiridos para o estilo artístico que apresentam. Tal como Alice, são os únicos que se dedicam apenas às artes plásticas; não têm outra ocupação profissional. Mesmo Lilison apesar de apresentar um número elevado de estágios e cursos, em várias áreas criativas em diferentes países, dedicou-se à música e teve outros empregos temporários. Alice e Zé Júlio estão reformados. Ela não frequentou cursos artísticos, facto que é por si assumido como uma característica para se identificar e ser identificada com o estilo naif. Segundo a mesma, um verdadeiro criador naif não deve ter conhecimentos formais e teóricos sobre arte de modo a apresentar menos elaboração estética. A formação artística formal é vista como saindo fora dos cânones e até desvirtuando aquele estilo particular. No entanto, a autora procura conhecer e estar a par da obra de diversos criadores em Portugal e em outros países (em particular na Espanha), através de eventos expositivos ou da participação em associações de artistas naif ou ligadas ao artesanato. Este seu interesse, não formalizado em acções de formação, é uma das formas que encontra para aprofundar o seu conhecimento artístico, para além das redes de relações que estabelece com vista à divulgação da sua obra. O próprio estilo artístico é assumido como uma referência na sua identidade cultural e plástica específicas, aglutinadora de outras (como sejam o país de origem, a diáspora ou a religião). Pela pintura, pela cerâmica, pela costura e pela escrita a artista expressa, no seu entender, aspectos da cultura cabo-verdiana no país de origem e na área de Lisboa.

A afirmação dos seis artistas passa pelo trabalho e capacidade criativos, por vezes, desenvolvidos em conjunto com outros criadores. Lilison destacou o estágio informal com um artista senegalês imigrado no Canadá, entre a panóplia de cursos que frequentou. Tal como para os dois criadores moçambicanos em dedicação exclusiva, a arte envolve capacidades individuais consolidadas, neste caso, através de uma aprendizagem informal. A aprendizagem é vista como factor positivo que conjugada com as experiências pessoais legitimam e explicam os respectivos estilos artísticos. Viu-

se que, para alguns criadores de S. Tomé e Príncipe o facto de terem emigrado para Portugal para aprofundarem a educação artística faz com que se encontrem encerrados num saudosismo paradoxal. Eles continuam a representar a terra natal, enquanto, segundo os mesmos, outros artistas que permaneceram naquele país são capazes de extravasar essas referências no sentido da inovação. Esta situação deriva do afastamento do país de origem, mas também é uma adequação às expectativas dos consumidores ocidentais, em particular portugueses, em torno da arte africana.

Para além da dedicação exclusiva à produção criativa, não serão também alheios a estas diferentes maneiras de encarar a formação os contextos artísticos em que os informantes se foram inserindo. Os que mais valorizam a educação formal integraram-se primeiro no contexto artístico moçambicano que, desde os anos 30 do século XX até à actualidade, originou instituições que suscitaram movimentos criativos e artistas internacionalizados<sup>256</sup>. Os demais criadores explicitam um desenquadramento face aos contextos artísticos de origem que só tardiamente, a partir do final dos anos 70 do século XX, apresentam alguma afirmação e apoio institucionais<sup>257</sup>. Estas circunstâncias promoveram a necessidade de formação no exterior para os artistas considerados (Lilison e Valdemar), bem como, a procura de situações profissionais e económicas mais favoráveis (Alice e João Lima). Como foi referido nos capítulos anteriores, a preferência por Portugal deve-se em grande medida às ligações históricas e institucionais, com os países anteriormente colonizados, que facilitam a integração destes artistas. No entanto, como ficou explícito, a inclusão é parcial, visto não estarem ao mesmo nível dos artistas portugueses, no que respeita o acesso às instituições de formação e às galerias.

Foi na diáspora que a maior parte dos seis artistas fez a sua formação artística, bastante diversificada em termos de técnicas, nem sempre directamente relacionada com

---

<sup>256</sup> Dos PALOP, além de Angola, Moçambique é o único que é considerado (pela sua pintura) na: *An Anthology of African Art: The Twentieth Century*, (Fall & Pivin, *Ibid.*, p. 308-311). Nesta obra de referência da história de arte, outros artistas daqueles países são referidos individualmente, quase todos originários de Angola e Moçambique, e, apenas um da Guiné-Bissau (Braima Injai, nascido em 1964) (*Ibid.*, p. 361). Outra bibliografia consultada sobre arte e cultura africanas apresenta estas mesmas tendências. (*Africa e Mediterrâneo*, 2000, p. 112-117; 2002, p. 2-81; Kasfir, *Ibid.*, p. 32, 45, 57, 66, 75, 87, 109, 180). Tendências que continuam a ser seguidas em recentes exposições internacionais de arte contemporânea africana, como V.A., 2005.

<sup>257</sup> Se bem que Cabo Verde, no âmbito da literatura, constitua um caso de excepção que desde o início do séc. XX se afirma internacionalmente, como já foi referido, com o movimento da Claridade, o mesmo não se passou na área das artes plásticas (Venâncio, 2002, p. 52-53).



os resultados plásticos. Os cursos de artes gráficas de Valdemar não acrescentaram muito, segundo o mesmo, à sua pintura e desenho, nem às actividades profissionais em Portugal, ou na Irlanda onde agora reside. Como afirma, em relação ao seu trabalho na empresa de audiovisuais em Lisboa, Martins & Lemos: “Tentava fazer os posters. Tentava porque a minha imaginação voava para outros sítios. De forma que acho que nunca fiz um poster que fosse usado. De resto batia algum texto e fazia algumas composições com imagens digitalizadas! Aprendi mais em nove meses do que em três anos na [Escola] Vale do Rio. Mas isso é normal.” (Dória, 27 de Março de 2006, [correio electrónico]) Para João Lima o curso de pintura contribuiu pouco para o avanço dos seus conhecimentos, aprofundados pela curiosidade pessoal em fazer experiências plásticas e leituras sobre arte. Ntaluma não frequentou nenhum curso em Portugal. Trabalhou alguns meses no atelier, na região de Sintra, de outro artista de origem moçambicana para aprender a esculpir a pedra. Esta matéria-prima é mais acessível do que a madeira tropical de Moçambique que tem custos elevados e um transporte moroso. Porém, devido ao seu método de trabalho, essencialmente manual, acabou por se desmotivar com o necessário emprego de máquinas e dificuldades inerentes ao novo material (peso, resistência, custo). Seguidamente, procurou começar a desenvolver a pintura (aguarela e acrílico), em parte orientado por Zé Júlio e Suzy Bila, e produziu algumas obras que chegou a expor. A pintura é uma prática desenvolvida e comercializada por artistas makonde na Tanzânia (Domino & Magnin, 2005, p. 31). No entanto, Ntaluma por não dominar aquela técnica e ter tido pouco sucesso comercial não prosseguiu a produção. Lilison como já possuía formação adquirida na Guiné-Bissau, na Itália e no Canadá, este último país onde esteve imigrado e ao qual regressou no ano de 2004, na sua estadia de cerca de três anos em Portugal não achou relevante continuar a formação artística.

Para além da formação que receberam, quatro dos seis criadores promoveram acções de formação na área das artes plásticas ou do artesanato; Ntaluma de forma mais sistemática, Zé Júlio, Lilison e Alice esporadicamente. Como se viu, Ntaluma, apoiado por instituições (em Moçambique e em Portugal), efectuou vários cursos de escultura makonde. Em Portugal estes decorreram em escolas profissionais e no seu atelier na ALDCI. Porém, apesar dos últimos implicarem, por vezes, protocolos com estabelecimentos de ensino e a remuneração do formador, nem sempre tiveram grande

afluência de alunos. O desinteresse dos alunos, relativamente aos de Maputo, deve-se a destinarem-se a uma população escolar socialmente desfavorecida e às técnicas manuais. Zé Júlio orientou cursos de pintura e diversos artistas, quer no Núcleo de Arte em Maputo, quer no seu atelier em Lisboa. Alguns dos criadores que ele ensinou prosseguiram carreira internacional (exemplo de Malangatana, abordado no capítulo 4); outros, que conheci em inaugurações de exposições, entre os quais portugueses vindos de Moçambique, também afirmam a importância da influência de Zé Júlio nas suas práticas artísticas. Alice deu cursos de costura e de artesanato em associações culturais de bairros sociais e clandestinos, para a ocupação dos tempos livres de raparigas. Lilison realizou um seminário para jovens artistas na Guiné-Bissau, cuja bolsa de viagem foi financiada pelo Conseil des Arts et des Lettres du Québec.

No que respeita à formação, que os seis artistas receberam ou deram, conclui-se que a mesma se desenrola em instituições não académicas, destinadas a autodidactas, ou é desenvolvida com vista à profissionalização (escultura, artes gráficas, decoração, técnicas de vídeo). Daí, não reforçar o estatuto social e artístico da maioria que permanece circunscrita a círculos artísticos periféricos. Mas, se a desintegração académica fica patente, ela é compensada por uma socialização artística informal, desde a infância à idade adulta, e pelo acesso a uma rede de eventos e de relações que privilegia criadores tidos como africanos. Refira-se que, no panorama internacional a arte africana continua, em grande medida, a ser vista como um domínio de referências: tradicionais, autodidactas e *neo-primitivas*. Estas características, afirmadas por abordagens estéticas e antropológicas, são dissociadas dos criadores que tiveram uma *educação em instituições artísticas modernas* (Fall & Pivin, *Ibid.*, p. 330-332). Deste modo, tal conjuntura colabora também para que, quase todos os seis artistas valorizem pouco os conhecimentos adquiridos formalmente. A esfera dos criadores africanos, ainda que periférica no contexto português, possibilita-lhes manterem-se em actividade e posicionarem-se no campo artístico. São circunstâncias relativas e que se poderão alterar, como aconteceu em inúmeros exemplos da arte moderna e contemporânea<sup>258</sup>, bastando que ocorra uma integração em eventos e mercados dominantes da arte. Zé Júlio

---

<sup>258</sup> Artistas reconhecidos na história de arte entre os quais apenas referi alguns, a título comparativo e que também não possuíam uma formação académica na área das artes plásticas.

tem conseguido transitar entre campos artísticos, mediante a sua abordagem primitivista modernista, dedicação exclusiva e técnicas de gravura. A gravura permite uma maior produção, em séries de cópias assinadas que conservam uma valorização própria, o que possibilita o aumento do consumo sem desvalorização comercial e institucional, contrariamente à produção manual em série de obras não-ocidentais. Os preços das gravuras de Zé Júlio oscilam entre os 450 e 1500 euros. Deste modo, ele tem acesso a um público mais vasto no mercado de arte. Entre os seis artistas é ele que fixa preços mais elevados para as obras, sobretudo nas pinturas a óleo e nos desenhos, o que em parte confirma a sua notoriedade e reconhecimento criativos. Os seus desenhos e pinturas têm preços entre 1500 a 12500 euros, respectivamente. Ao longo da sua longa carreira tem exposto em diferentes países, ora como artista moçambicano, ora integrado em instituições portuguesas<sup>259</sup>. Procedimento idêntico pode ser observado na actuação de Lilison e de Ntaluma. Por intermédio das diásporas respectivas e pelos contactos com instituições em vários países, eles são dos que mais se têm internacionalizado.

## **7.2. Caminhos do reconhecimento**

Nos capítulos anteriores sistematizei em tabelas, ordenadas cronologicamente, as exposições (colectivas e individuais) participadas ou organizadas por cada um dos criadores. A inclusão em eventos culturais, não só permite definir os estilos artísticos que os caracterizam, como aceder à sua identidade sociocultural. Agora trata-se de analisar como se processa a seu reconhecimento institucional na área metropolitana de Lisboa, visto nela residirem ou terem residido. Para tal, selecionei alguns dos eventos a que assisti no meu trabalho de terreno (inaugurações de exposições, colóquios e actividades culturais participadas). Além das análises situacionais derivadas da observação, entrevistei e conversei com responsáveis de galerias, ou entidades que expuseram ou apoiaram os seus trabalhos, em particular as mais vocacionadas para a apresentação de artistas que classificam como africanos. No entanto, como o percurso dos criadores se descreve, de igual modo, pelas entidades das quais são ou foram

---

<sup>259</sup> Por exemplo, pertence ao Centro Português de Serigrafia (Lisboa), fundado em 1985 para editar obras artísticas, e no qual editou gravura (esgotada para subscrição de sócios) em 1995.

excluídos, em muitas circunstâncias coincidentes com as vistas como dominantes da arte, também as tive em consideração. Muito embora não tenha realizado entrevistas ou contactos sistemáticos nestas instituições, se não como espectadora, por opção metodológica. Assim, como não eram frequentadas ou acessíveis aos informantes seleccionados, não me pareceu fundamental entrevistar ou estabelecer contactos com os responsáveis. Alguns dos artistas apresentaram repetidamente propostas de exposição ou de participação nas agendas de eventos, sem nunca terem obtido nenhuma resposta positiva. As razões da sua exclusão da programação cultural, em muitos casos, surgem directa ou indirectamente justificada nos catálogos, textos de apresentação e de divulgação das mesmas, acessíveis ao público.

Deste modo, não pretendi apresentar uma tipologia ou um estudo extensivo das galerias ou locais de exposição, o que sairia fora do âmbito deste trabalho. Procurei, antes, aceder à lógica das entidades que apoiam a divulgação dos criadores considerados. Como se verá, tal como as instituições formadoras, estas nem sempre são exclusiva ou especificamente artísticas e as suas motivações são de âmbito político e/ ou comercial.

É de mencionar que os próprios criadores também recusam, por vezes, integrar obras em certos eventos, devido à falta de condições de exposição, de seguros das peças e de elevadas comissões, ou contrapartidas exigidas pelos serviços prestados. Assim, o ponto de vista institucional das organizações de divulgação foi contrastado com a perspectiva dos informantes, através do confronto de depoimentos e de informações. Daí, figurarem não apenas as situações formais, como as informações dadas em conversas ou nas actividades que testemunhei, tanto dos estudos de caso, como de outros criadores contactados.

Como afirmei na introdução, os seis artistas estabelecem uma rede de relações entre si, ainda que uns de forma mais intensa e continuada no tempo, como no caso de Ntaluma e de Zé Júlio. Em parte, é este tipo de relacionamento, entre os criadores e com determinadas entidades, que lhes permite aceder a um maior número de locais de exposição. Estes últimos concentram-se na área de Lisboa e estão, muitas vezes, relacionados com entidades autárquicas, ou com associações (locais, artísticas, ONG, de imigrantes, ligadas à respectivas artes nacionais, etc.). Por não serem instituições específica ou exclusivamente artísticas, são frequentemente excluídas das abordagens

institucionais da arte. Porém, a pertinência do seu estudo está em perceber como, apesar disso, possibilitam a afirmação de criadores em alteridade e por vezes em trânsito entre diferentes países, situáveis entre várias artes. Como é que, com objectivos políticos e/ ou comerciais, através de exposições artísticas, promovem ligações entre contextos culturais mais vastos? O tropo da lusofonia<sup>260</sup>, em especial no que concerne aos PALOP, parece ser um motivo recorrente dos eventos em que aqueles artistas se integram. Os criadores procuram ter acesso a instituições e projectos que apoiem a arte, com alguma sustentação económica, política e mediática. A título de primeiro exemplo, considere-se a exposição de obras de João Lima no pavilhão da CPLP<sup>261</sup> e de Alice Fernandes no pavilhão de Cabo Verde da Exposição Universal – Expo’98, em Lisboa. Sem querer aqui esgotar a análise sobre a lusofonia, aprofundada no capítulo seguinte, ficará explícito que a maioria das organizações em que os artistas se enquadram, ainda que subsidiária e por vezes criticamente, também participam na sua construção política e cultural. Mesmo que seja através de actividades de âmbito local, sobretudo na área de Lisboa, como nas próximas situações apresentadas, envolvem intervenientes e temáticas ligados a África e a Portugal.

O “Colóquio – Exposição: Arte no Mundo Lusófono” decorreu em Novembro de 2003, no Centro de Recursos Multicultural do Bairro Padre Cruz (Lisboa), e foi organizado pela ALDCI, que também administra a UNIVA Lusófona – Unidade de Inserção na Vida Activa<sup>262</sup>, com o apoio da autarquia de Lisboa (CML). O apoio autárquico traduziu-se na presença de um representante no próprio evento, na cedência do local (edifício polivalente, situado num bairro de habitação social), na disponibilização de meios para a montagem da exposição e da preparação do auditório.

---

<sup>260</sup> Para além das várias abordagens e críticas em torno deste conceito, ele é usado pelos sujeitos como referência, em sentido figurado, dos Estados de língua portuguesa, e torna-se tangível através de instituições, com projectos políticos, económicos, culturais, etc.

<sup>261</sup> A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa foi criada em 1996 com sede em Lisboa por sete países membros (Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe), com *os objectivos gerais de: concertação político-diplomática em matéria de relações internacionais; cooperação económica, social, cultural, jurídica e técnico-científica; e materialização de projectos de promoção e difusão da língua portuguesa* ([documento electrónico]: CPLP, 1996, (Artigo 3º, p.1).

<sup>262</sup> Unidade criada em 1999 como projecto de actividades específicas da ALDCI, apoiado pelo IEFEP com recursos do Fundo Social Europeu, vocacionada para a integração profissional em Portugal de imigrantes e filhos destes, originários de países de língua oficial portuguesa. Posteriormente foi integrada no Gabinete de Formação na sede (Lisboa) da UCCLA, ainda que use as instalações da ALDCI na freguesia do Beato.

A autarquia procurou, assim, dar utilização a um equipamento municipal, ao mesmo tempo que promoveu políticas de integração e de cooperação socioculturais. Neste caso, visou implicar a esfera local, em particular associações e imigrantes<sup>263</sup>, mas também grupos sociais e entidades com maior representatividade política, como a UCCLA.

A UCCLA, segundo os estatutos (Artigo 1º), *é uma associação intermunicipal de natureza internacional sem fins lucrativos*. Foi criada por iniciativa do município de Lisboa em 1985, com o *objectivo de promover a cooperação entre os municípios membros* e o presidente da CML é por inerência presidente da comissão executiva desta entidade (UCCLA, 2006, [documento electrónico]). Os propósitos de representação e de articulação políticos desta associação ficam, igualmente, explícitos nas declarações prestadas, em 2005, à agência de informação Lusa pelo seu secretário-geral, Francisco Lopo de Carvalho. “A UCCLA talvez tenha sido o embrião da CPLP embora funcionem de modos diferentes. A CPLP tem uma intervenção a nível dos Estados, enquanto a UCCLA lida a nível do poder local, com as entidades que estão mais próximas dos problemas das populações.” (Haderer, 27/06/2005, [documento electrónico]) A dupla função política, tanto da autarquia, como da anterior associação; na administração local e na organização associativa (nacional e internacional), faz com que se envolvam neste tipo de eventos. A presença e o discurso do representante da Embaixada de Moçambique são também ilustrativos da abrangência institucional conferida ao colóquio. Porque, os discursos proferidos reflectem em torno da arte lusófona, em concreto da arte moçambicana, na qual são enquadrados os artistas da exposição (Ntaluma e Suzy Bila), transcrevo de seguida excertos dos mesmos.

Representante da embaixada de Moçambique – “ (...) [Alberto] Chissano foi um grande escultor, e, se nós quisermos falar de escultura de Moçambique temos que referir Chissano. Chissano foi o expoente máximo da escultura moçambicana. Tal como quando nós falamos da pintura de Moçambique temos que referir Malangatana. (...)

Eu queria dizer, falando de Ntaluma, que a escultura Makonde é aquela que melhor expressa a atitude moçambicana na área da escultura. O povo Makonde é um povo que

---

<sup>263</sup> Das cerca de quatro dezenas de pessoas presentes a maioria tinha nacionalidade portuguesa e não era residente no bairro social referido, mas antes convidados pela UNIVA Lusófona e autarquia, entre os representantes ou participantes de associações culturais, professores, jornalistas, artistas, etc. No entanto, para a vernissage a gastronomia de Moçambique foi preparada por uma moçambicana residente daquele bairro.

pelas suas características difere um bocadinho dos outros povos que têm ido para além da escultura<sup>264</sup>. E estou a lembrar-me de um poema de uma grande poetisa moçambicana que também esteve muito tempo aqui em Portugal, Noémia de Sousa. O poema dizia assim: - quem quer conhecer o africano, o moçambicano, tem de olhar para a escultura Makonde. Dizia isso porque realmente a escultura Makonde tem uma característica especial. Não só a escultura, mas o próprio povo tem também uma dança muito interessante que é típica, a dança mapiko. Então eu acho que é um privilégio também estar aqui nesta exposição deste povo em particular e de Moçambique em geral. Muito obrigado pelo convite.” [Aplausos]

Branquinho Pequeno<sup>265</sup> /Título da comunicação: “As Emoções, a Vida e a Morte na Arte Lusófona”/ “ (...) Lusofonia, artes plásticas, Moçambique, Portugal. Poderia dizer que estamos perante uma missão impossível. Porquê? O conceito de lusofonia ... Aliás gostava de interrogar os moçambicanos sobre o que pensam da lusofonia. Eu próprio tenho dificuldade em situar o conceito. Em primeiro lugar porque não sei o que é a língua lusa. Duvido que alguém tenha uma noção do que poderia ter sido a língua lusa. Porque contrariamente àquilo que dizem, Camões não escrevia em língua lusa. Lusofonia, não quero ser aqui o advogado do diabo, é um termo paradoxal. Podem-se encontrar na expressão conotações positivas, mas temos que interrogar também as conotações negativas e a perversidade do próprio conceito. Os africanos em primeiro lugar devem interrogar-se sobre uma potencial perversidade do termo lusofonia. Será que estava em promessa um canibalismo do Império português que ainda está à procura de devorar os africanos através dessa componente da língua? É verdade que não existe lusofonia. Mas será uma expressão canibal? Neocolonialista? Por intermédio da língua procura-se sufocar os valores das terras africanas, neste caso os makondes? Em segundo lugar porque não falar de uma lusografia? Porque há uma literatura fabulosa africana de expressão portuguesa. Já foi citada Noémia de Sousa, Craveirinha, Baltazar Lopes, uma plêiade de escritores. Mas isso não é lusofonia, isso é lusografia.

Agora as artes plásticas e a pintura saem desse esquema. Porque não são lusófonas, nem lusógrafas. Porque a pintura não trabalha na linearidade temporal como a música ou a escrita trabalham, em que o eixo é o do tempo. Não, a pintura trabalha com o eixo do espaço. Nós visualizamos uma obra de arte e tanto podemos começar pelo canto esquerdo como pelo direito. Há uma arbitrariedade na démarche e na escrita não. (...)

---

<sup>264</sup> Suzy Bila é da etnia Xangana, do sul de Moçambique.

<sup>265</sup> Professor português na Universidade Lusíada da área da linguística que também pinta.

O que significa que o sistema de comunicação da pintura é totalmente diferente da linguagem escrita e da música.

A pergunta que eu ponho em primeiro lugar é a seguinte: será que a comunicação linguística é o meio preferencial para que duas culturas entrem mais em contacto? Será a língua portuguesa, neste caso que é a língua oficial em Angola, Moçambique, etc? Na Tanzânia a língua oficial não é o português é o suaíli<sup>266</sup>! Será que é através da língua portuguesa que se podem estabelecer maiores cumplicidades entre Moçambique e Portugal; entre Angola e Portugal, etc? Essa língua é que une? Não será melhor apostar numa comunicação plástica porque essa pode revelar uma maior autenticidade dessas terras africanas? Porque a pintura angolana e a moçambicana e a escultura moçambicana é muito menos tributária dos favores portugueses do que os romances. Porque a língua é tudo! Mas qual é o denominador comum entre a nossa escultura e a de um makonde? O que eu quero dizer com isto é que talvez os valores artísticos – pintura e escultura – possam promover uma maior autenticidade dos valores africanos, do que a própria língua. (...)

Formaram-se associações empresariais dos próprios empresários portugueses em Moçambique ou Angola. Mas o que seria bom era estabelecer pontes entre esse mundo empresarial e o mundo dos artistas; o mundo Makonde, o mundo da escultura africana. Apostemos pois nos valores culturais africanos paralelamente aos valores empresariais. (...) A própria rentabilidade empresarial ganha sendo tributária do mundo da cultura, dos valores artísticos. (...)

Gosto muito daqueles trabalhos que estão expostos, de escultura Makonde que os portugueses descobriram ao longo de séculos. Os portugueses descobriram e conheceram de perto a obra de estruturação da escultura Makonde que foi alvo de riso de alguns portugueses. A cultura Makonde não entrava nas grelhas do saber português. Eu não sou especialista em cultura Makonde mas posso fornecer elementos que revelam isso. Para maior informação pode ler-se os jornais sobre essa matéria na Universidade Lusófona. (...) A separação entre o mundo empresarial e o mundo da arte é arbitrária. O verdadeiro artista não estabelece essa separação. Eu não vejo artesãos de um lado e o artista do outro. Aliás houve uma escola alemã que foi fechada pelo nazismo, a Bauhaus, no princípio dos anos 20, que abolia essa separação.”

O orador não foi muito aplaudido pela assistência por ter apresentado pontos de vista críticos e ter feito uma comunicação demasiado longa.

---

<sup>266</sup> Será de referir que a outra língua oficial da Tanzânia é o inglês. Se bem que o Kiswahili seja uma língua falada em outros países africanos, inclusivamente no norte de Moçambique, não é extensível em todo o território moçambicano.



Intervenção do público<sup>267</sup> – “Sou de Angola de nascimento e tenho-me dedicado a estudar a literatura africana em língua portuguesa. Falou-se de lusofonia. É evidente que este tema dava pano para mangas. Mas lusofonia se calhar foi o termo encontrado e considerado o melhor. A fonia é aquilo que mais une estes países todos que falam uma língua comum. Como dizia Virgílio Ferreira: “da minha língua ver-o-mar”, e Craveirinha: “as palavras bem ditam uma algarviada”. Portanto é importante que Craveirinha, Tomás Medeiros e tantos outros falesem do que é comum. Porque com todas as variantes e variedades; makondes, rongas, xanganas, todas as outras línguas de Angola ou de Moçambique, esta é a língua que é comum. Se calhar lusófono não é o termo mais indicado. (...) Por lusofonia não me parece que a língua portuguesa esteja em imperialismo e também não me parece que seja paternalismo. Mas continuo a achar que é uma língua em que ainda nos é possível comunicar.” [Aplausos]

Intervenção do público<sup>268</sup> – (...) Para haver intercepção das culturas tem que haver um espaço e isto é que faz falta às comunidades africanas. Eu acho que esta iniciativa devia ter mais visibilidade. Era importante falar de interculturalidade e do que é que hoje os moçambicanos e africanos que estão em Portugal podem também trazer à sociedade portuguesa. E acho que a lusofonia é importante para isso.”

Representante da Embaixada de Moçambique – “Eu não sei se os países africanos são chamados lusófonos por falarem português. Esse termo aplica-se melhor à questão da literatura. É possível realmente falar de literatura lusófona, tal como se fala de literatura francófona ou anglófona. Não sei se as pessoas têm mais ou menos a noção de como é o português nos países africanos de expressão portuguesa. Em 1975 quando Portugal saiu das ex-colónias, e em Moçambique que é o meu país, apenas 1% da população sabia falar português. Agora podemos ainda falar que mais de metade das pessoas ainda não sabem falar português. Como é que eu posso falar de lusofonia? É muito difícil! E depois estamos a ver a questão da língua só em termos de integração. A língua portuguesa nos países africanos de expressão portuguesa é uma discussão. Uma professora que não sabe falar português não pode ensinar. Então temos de pensar nessas pessoas que estão excluídas. Certo que chamamos lusófonos... Mas acho que é uma questão que tem de ser muito bem pensada. Se estivermos a falar de espaços lusófonos talvez aí a questão não levante muitos problemas. Porque podíamos pensar que o espaço lusófono é o espaço em que se fala português. Mas há espaços em

---

<sup>267</sup> Jornalista e comentadora da RDP África (Lisboa).

<sup>268</sup> Apresentou-se como sendo senegalês imigrante em Portugal.

Moçambique onde não se fala português, apesar da língua ser oficial. Obrigado.”

[Aplausos]

Fernando Machado<sup>269</sup> – “A exposição que acaba de fazer remete para a dinâmica do português nos países africanos. É altura de situar de modo diferente todas estas problemáticas deixando cair os preconceitos e sentimentos de não-aceitação dos portugueses. Eu agradeço muito ter aberto essa perspectiva que me parece fundamental para virmos a perceber o que se passou entre nós todos. (...)”

Intervenção do público<sup>270</sup> – “Todo este debate está a tornar-se dinâmico. Tal comprova que temos um espaço permanente de diálogo e não um espaço abstracto. Aproveito agora que estamos numa estrutura que é da Câmara para que seja confirmada esta nossa espera de todos nós que vivemos cá em Portugal vindos de vários países chamados lusófonos. (...) Mas ainda bem que pensamos de forma diferente, mas também concordamos com pontos comuns. Portanto afinal aquilo que perturba é muito mais do que aquilo que nos separa. Eu diria aos responsáveis aqui da Câmara que nos seja dada oportunidade de termos um espaço em permanência. Um espaço em que nós sabemos que ali é o nosso lugar e é ali que podemos debater vários assuntos que nos atormentam e que nos indignam. Neste caso concreto é um debate mais vocacionado para a arte. A arte consubstanciada por dois cidadãos moçambicanos; um escultor e uma pintora. Podemos dizer a esses nossos convidados que é o percurso próprio do artista viver numa inquietude permanente. Sabemos que estes cidadãos têm dificuldades acrescidas porque estão fora do seu meio e das suas solidariedades naturais. Mas, eles ousam permanecer e continuar a sua arte. E é neste sentido que este espaço é um espaço de reflexão sobre a arte, e não só a arte Makonde, mas a arte africana que deve subir ao patamar que ela merece. Esta arte nobre que pode estar de igual para igual em qualquer país da Europa ou dos EUA, ou do mundo ocidental. O seu reconhecimento por ser pouco divulgado é muitas vezes empurrado para uma situação de minoridade. É essa realidade que nós temos no país. Eu sei que neste debate não vamos encontrar saídas. Mas vamos sair deste debate com um ponto de partida. É merecedor para nós pormos o dedo na ferida em determinadas coisas; no âmbito da lusofonia, da arte africana. É necessário termos um espaço para o diálogo e é preciso que quem tem dinheiro permita esse diálogo. Só em diálogo podemos ter a condição de cidadãos com humanidade que merecem viver no séc. XXI.” [Aplausos]

---

<sup>269</sup> Membro dirigente da ALDCI. Português que esteve emigrado em França (periferia de Paris) onde também foi membro-dirigente de associação cultural de imigrantes de origem portuguesa.

<sup>270</sup> Professora do ensino básico.

### 7.3. Mediadores de alteridade e estereótipos

Como fica patente nos discursos dos intervenientes do colóquio, a arte é motivo de afirmações e expectativas políticas diversas; de uma arte nacional moçambicana, a uma comunicação plástica, linguística e literária entre os vários países africanos ditos lusófonos, até à reivindicação de um local para actividades de residentes em Portugal vindos ou originários desses territórios. Mesmo as abordagens críticas sobre lusofonia acabam por afirmá-la como um processo (político, económico e de comunicação), ainda que destaquem a importância da autenticidade da arte e das culturas africanas, como forma de reforçar a sua posição negocial. Por outras palavras, colocam a tónica na necessidade de reconhecimento político e institucional das diferenças culturais e artísticas para negociar os termos em que a lusofonia deve ser entendida<sup>271</sup>. Aquelas diferenças são vistas como ocupando uma posição de subordinação, que poderá ser alterada, face à hegemonia da língua e da participação portuguesas. A alteração, para uns pode dar-se através de melhores condições de ensino, que permitam resolver os casos de exclusão, e, para outros mediante um reposicionamento dos interlocutores nas artes plásticas e na economia. A noção de lusofonia implica, então, não apenas referências linguísticas e literárias, mas, sobretudo, históricas, geopolíticas e económicas. São estes factores que fazem com que organizações de âmbito local, como as autárquicas, se envolvam em projectos com múltiplos parceiros, de associações locais a internacionais, o que inclui o apoio artístico e social a imigrantes da África lusófona em Portugal. A produção artística torna-se assim um aspecto visível, não só da ligação entre contextos culturais, como ainda, justificativa das políticas das várias instituições nacionais (governamentais, autárquicas, associativas, fundações, etc.).

Apesar de também se enquadrar no campo artístico moçambicano, Ntaluma representa um caso específico de um estilo tido como étnico ou tradicional, ainda que como se viu, com transformações e inovações temáticas e formais. É um tipo de produção com uma longa história pré-colonial, anterior à entrada no mercado de exportação (Kasfir, *Ibid.*, p. 109), mas que na época colonial se orientou para o consumo

---

<sup>271</sup> Como é referido num estudo sobre *consciência histórica e identidade de jovens portugueses num contexto europeu*: “Provavelmente, só o reconhecimento das diferenças, da equivalência entre desiguais, assegurará uma plena integração multiculturalista.” (Pais, 1999, p. 143).

dos colonizadores e para o mercado turístico. O último mercado manteve-se e desenvolveu-se depois da independência, complementarmente às instituições de arte contemporânea moçambicana. Como arte comercial a escultura makonde é um estilo problemático, tanto para o campo da arte como para o da antropologia. “This has caused a good deal of ambivalence in Western art circles since Maconde sculpture therefore does not fit easily into either an ‘art’ or a ‘commodity’ designation. Some European museums, especially in Germany and France, have admitted contemporary Maconde sculpture to ‘the privileged sphere of art’.” (Kasfir, *Ibid.*, p. 110) Assim, nem sempre se enquadra nas instituições ligadas à arte moderna e contemporânea, tanto a nível internacional, como em Moçambique e em Portugal. Apesar da condição ambígua deste estilo, para Ntaluma a formação continuou a ser importante segundo costumes específicos, efectuada por um mestre escultor de forma colectiva, enquadrada numa instituição museológica e envolvendo uma estadia no mato junto da matéria-prima. Por outras palavras, é uma criatividade que mantém as suas audiências tradicionais; *o próprio artista, o grupo dos seus pares* e outros makondes (Graburn, 2005, p. 49). Como foi notado na arte *inuit* do Canadá, *é uma produção escultórica que pretende persuadir forasteiros a comprá-la e convencer a população local em particular outros escultores da habilidade criativa em produzir formas apropriadas* (*Ibidem*, p. 51). Por isso, Ntaluma não rompe com as práticas criativas mais ou menos estereotipadas e em termos formais ou de conteúdos não aborda, por exemplo, temáticas sobre identidades híbridas ou crioulas<sup>272</sup>. Tal como explicitarei (cap. 5), não só tem dificuldade de expor a sua obra em instituições de arte dominantes, como oscila entre o mercado da arte tradicional e o da arte contemporânea. Porém, ao ter em consideração, além da estética makonde, o público ocidental, estimula o último a acreditar no estilo produzido. Assim, cria *índices* (Gell, *Ibid.*) e símbolos que são culturalmente partilhados e demonstram a sua acção e poder sobre a vontade de outra pessoa (Graburn, *Ibid.*, p. 61-62). Ainda que, a sua influência tenha incidência não no público ocidental em geral, mas apenas entre certas audiências, como aprofundarei posteriormente.

---

<sup>272</sup> Veja-se a exposição internacional e workshops de arte, *Documenta*, que numa das edições procurou reunir especialistas nas áreas da arte e das ciências sociais em torno da reflexão sobre *Créolité and Creolization* (Enwezor *et al.*, 2003, p. 203). De notar que nesta obra aqueles conceitos são debatidos nos contextos francófonos, anglófonos e hispânicos, mas não nos lusófonos.

Uma mesma representatividade, entre audiências dos países de origem e de imigração, é procurada pelos restantes cinco criadores. Embora eles adotem uma identidade criativa assente nas respectivas culturas vistas como africanas e nacionais, não promovem estilos étnicos tão delimitados. Mesmo em contextos como a Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe onde, desde o período colonial até à actualidade, se verifica uma acentuada diferenciação de grupos étnicos e sociais, esta não tem expressão em estilos correspondentes. Tal facto deve-se a uma multiplicidade de factores históricos e institucionais, na época colonial e depois da independência, que fomentaram menos o mercado daquelas artes étnicas.

Na Guiné etnias como a bijagó (ou bidjogo), a djola (ou felupe), a nalú, a balanta e a papel desde cedo foram identificadas pela produção escultórica (Sociedade de Geografia de Lisboa, 1936, p. 6; Bandeira, 1962; Galhano, 1971). *A partir de 1968 constituiu-se uma cadeia comercial*, que envolveu exposições em museus europeus e nos EUA, *que esvaziou o arquipélago dos Bijagós de obras de escultura e implicou o roubo sistemático dos santuários por comerciantes senegaleses e do Mali* (Duquette, *Ibid.*, p. 27, 218-219). Depois da independência *o governo quis travar este comércio de peças autênticas, vistas como património nacional, e fomentar a comercialização do artesanato* (*Ibid.*, p. 219). Em Bissau, *no fim do período colonial, tinha sido instalado um museu com várias centenas de objectos, mas as instalações foram usadas para outras necessidades do governo da Guiné-Bissau e em 1978 ainda não tinha sido reinstalado* (*Ibid.*, p. 223)<sup>273</sup>. A partir de 1975, foram organizadas cooperativas de artesanato, como a que Lilison integrou em Bissau, mas que reuniam indistintamente produtores de várias etnias que produziam *objectos em série, naturalistas ou composições híbridas, para o comércio turístico e gosto europeu* (*Ibid.*, p. 220-222). Logo, a arte nacional acabou por ser menos representada pela criatividade de etnias específicas e a comercialização internacional menos sustentada (*Ibid.*, p. 224; 235-236).

---

<sup>273</sup> Em 2002 apenas algumas peças restavam desta colecção no INEP (Bissau), fundado, em 1984, sob tutela do Ministério da Educação, com actividades de investigação, publicação e arquivos diversos. O acervo desta instituição sofreu perdas com a guerra e a ocupação de tropas senegalesas em 1999.

Se bem que o campo das artes plásticas moçambicano fosse, à partida, mais favorável<sup>274</sup>, Zé Júlio e Ntaluma optaram, eles também, por vir para Portugal, ainda que em diferentes períodos históricos e com motivações pessoais distintas. Zé Júlio para dedicar-se exclusivamente à arte e aprofundar conhecimentos; Ntaluma por razões de saúde, associadas a expectativas de uma menor competição na comercialização da sua obra. Assim, o último pode negociar directamente com os consumidores ocidentais, evitando muitos dos intermediários, o que faz aumentar o valor dos objectos e o seu proveito pessoal. A escolha de Portugal foi determinada pelas ligações que mantinham neste país. O primeiro artista conservou vínculos profissionais (reforma do Estado português), artísticos (bolsa de estudo), familiares e de nacionalidade, além de afirmar a sua aversão pelo então sistema de apartheid na África do Sul (Conversa em 05/09/2005). O segundo está abrangido no protocolo de cuidados de saúde existente entre Moçambique e Portugal, além de se integrar numa rede de relações em Portugal (associações culturais e artísticas, galerias, outros artistas, etc.). Se bem que, aquando da emigração de Ntaluma, em 2002, o sistema de apartheid na África do Sul tivesse sido abolido há doze anos, por ser um país muito competitivo no domínio da arte contemporânea, recebeu piores condições de trabalho e um menor reconhecimento da escultura que pratica. Chegou mesmo a visitar várias vezes aquele país, onde tem amigos que ali residem (Conversa em 07/08/2006).

Em Lisboa a arte e os artistas transformam-se em mediadores privilegiados da alteridade e possibilitam reforçar vínculos entre meios socioculturais distintos. No entanto, as disparidades culturais e artísticas continuam, por vezes, a ser entendidas com base em arquétipos como a autenticidade ou a tradição. Estas representações essencialistas explicam e justificam as diferenças percebidas, ao mesmo tempo que valorizam as obras e os seus contextos de produção, face aos ocidentais. Porém, este tipo de valorização nem sempre é partilhado pelas instituições especificamente artísticas e por todos os artistas. Certas exposições, leilões e publicações de arte internacionais tentaram ultrapassar as perspectivas fragmentadas sobre a realidade artística contemporânea do continente africano, falsamente interpretada entre a tradição, o neo-

---

<sup>274</sup> Não só em termos das instituições de exposição e de formação, como ainda pela contiguidade com a África do Sul, outro país com uma posição de destaque no mercado das artes plásticas. (Fall & Pivin, *Ibid.*, p. 204-211, 250-259, 312-321, e 364-377; V.A., 2005, p. 58-60; Cossa, 2002, p. 54).

primitivismo da arte urbana e popular e a arte académica. No entanto, segundo especialistas de estudos africanos: “This seemed like a small measure of progress towards establishing the proper international reception of 20th-century African art, and as such a fitting, if temporary, conclusion to this essay.” (Picton, in. Fall & Pivin, *Ibid.*, p. 332-333). Mesmo Ntaluma, que assume que pratica arte tradicional makonde, produz esculturas que considera inovadoras quanto aos temas e às formas. Para a exposição do referido colóquio fez questão de terminar uma obra em madeira<sup>275</sup>, intitulada “Alivike – Império” (2003). O tema é representado por uma figura central e cimeira, em atitude devoradora (boca aberta de onde saem dentes pontiagudos e língua), complementada por uma lança, sinónimo da guerra. Deste modo, se no colóquio os artistas não se pronunciaram com nenhum discurso ou declaração, fizeram-no com a exposição das suas obras. Como Ntaluma afirmou numa conversa no seu atelier: *uma imagem equivale a mais de mil palavras* (Conversa em 09/10/2003). Porém, numa entrevista enquanto esculpia a peça mencionada aceitou comentá-la e explicar parte do processo de criação.

Eu: – Podes explicar-me a escultura que estás a fazer?

FN: – O bicho Homem está perdido. O imperialismo é o bicho Homem que está a implementar. O mundo, a riqueza do mundo é possuída por 10% da população mundial e 90% são pobres. (...)

Eu: – Então esta cara é o mundo perdido?

FN: – Sim é o mundo perdido e o Homem vai chegar ao fim. Esse é o fim do Homem porque o Homem destrói o que a natureza nos deu. Como vamos viver? Por isso é só ver quantas guerras existem no mundo. Porquê? Por causa da riqueza. Porque o homem pobre, o africano, quando aparece uma pessoa que tem ele aceita tudo. (...) A guerra é devida à ganância do Homem. (...)

Eu: – Retratas esses temas nas tuas esculturas?

FN: – Expresso-me na madeira.

Eu: – Mas escreves primeiro as tuas ideias [em português e suaíli]?

FN: – Quando estou para fazer uma escultura as ideias vêm e eu escrevo. Agora estou a escrever para esta escultura.

Eu: – Escreves sempre em cada escultura?

<sup>275</sup> Devido à falta de acessibilidade e alto custo da madeira tropical aproveitou uma árvore morta do jardim da casa de um membro da direcção da ALDCI. Como não tinham a certeza da espécie, o artista na etiqueta da exposição escreveu que era madeira *nganga*, uma espécie existente em Moçambique. Foi a obra principal da exposição, colocada no centro da sala, com maiores dimensões (dimensões: 127 x 20 x 19cm) e preço (3 mil euros) mais elevado.

FN: – Sim. Quando estou a fazer a obra aparece a ideia e eu escrevo.

Eu: – Qual vai ser o título desta obra?

FN: – Vai ser o Império.

Eu: – O Império porquê?

FN: – [Ri] O Homem quer impor todo o poder dele. O Homem quer governar o outro Homem. Por isso aparece a lei da sobrevivência. O grande contra o pequeno. Aquele que tem é rei de tudo. (...)

Eu: – Aquilo são chifres? Porquê?

FN: – A mentalidade do Homem já tem cornos, já está calejado. (...)

Eu: – Vais pintar a escultura?

FN: – Não. Acho que vou manter a cor natural. Porque assim [se pintar] as pessoas vão perguntar: - É pau-preto? E não dá. Eu, as minhas esculturas não pinto, mantenho a cor natural da madeira. Só isso. Se for pau-preto deixo assim.

Eu: – E esta escultura aqui com o cachimbo como se chama?

FN: – Aquela chama-se “Cachimbo da paz”. O homem que está a fumar o cachimbo da paz. Aquele é o homem que quer a paz no mundo. E foi quando Moçambique estava a completar 10 anos do Acordo Geral de Paz que eu fiz a exposição na UCCLA em Lisboa<sup>276</sup>. Então o título ficou o cachimbo da paz. Estiveste lá<sup>277</sup>. Foi a escultura que eu acabei um dia antes da inauguração da exposição.

Eu: – Quando aprendeste a esculpir com o teu mestre ele dizia-te para esculpir algum tipo de figuras?

FN: – Não. É assim que se aprende a esculpir; primeiro o que o mestre te dá são noções de como pegar na enxó, formão, martelo, e como esculpir. A ideia, primeiro, o que o mestre te transmite a ti é a não teres medo da madeira. É a ideia que tens de implementar na madeira.

Eu: – Mas segues algumas imagens de mitos ou de tradições?

FN: – Sim. Mas isso porque primeiro é preciso aprender o acabamento da escultura. Ele começa e você faz só o acabamento. Depois na próxima você é que pega na madeira e o resto é contigo.

Eu: – Então vocês inspiram-se uns nos outros?

FN: – Não. A inspiração é do escultor. É aquilo que ele vive. (...)” (Entrevista em 24/10/2003)

<sup>276</sup> Escultura que integrou a exposição no ano de 2002 na sede da UCCLA, com as dimensões 40 x 17 x 12cm, feita em pau-ferro vindo de Moçambique (350 euros).

<sup>277</sup> É de notar que o artista me inclui como testemunha da sua intervenção sobre questões políticas, através de obras feitas expressamente para o efeito. Embora sejam eventos celebrativos, permitem-lhe comentar e agir artisticamente sobre as audiências.



Neste caso, bem como, para Zé Júlio, Lilison e Valdemar, as produções artísticas ultrapassam as afirmações de autenticidade cultural e de arquétipos tradicionais, para introduzirem intervenções críticas e valores ligados às suas próprias experiências no país de origem, ou na diáspora. Alice e João Lima parecem ser os que mais reproduzem temáticas vistas como tradicionais. Porém, também eles acabam por diversificá-las, como ficou explícito nos respectivos estudos de caso. Alice produz obras pictóricas sobre as suas experiências religiosas e de imigração em Portugal. João Lima inova, em termos formais, nos desenhos semi-abstractos e esculturas abstractas. A artista naif ao preocupar-se com os direitos de autor, mesmo quando produz artesanato, afirma individualidade criativa. No entanto, como estas abordagens críticas ou diversificadas, sobre o colonialismo, os países de origem, ou as diásporas, não são frisadas nem consideradas pelo público, acabam por ser secundarizadas. Os próprios autores continuam, paralelamente, a remeter as suas produções para os contextos culturais de procedência e para um exotismo associado à matéria-prima, como as madeiras tropicais usadas nas esculturas de Ntaluma e de João Lima, ou aos temas das obras.

Em eventos em torno da identidade lusófona, como no colóquio relatado anteriormente, são os padrões culturais vistos como tradicionais que são salientados pelos sujeitos e instituições engajados em determinados projectos políticos e/ ou artísticos. O colonialismo, ainda que seja aludido nos seus aspectos negativos (analfabetismo, imperialismo, guerra, subordinação da arte e da língua makondes, neocolonialismo, etc.), tanto por portugueses que nele participaram como por africanos, parece não constituir no presente um impedimento ao estabelecimento de relações sociais. Para os portugueses que se interessam por estes eventos, as relações e as memórias do passado colonial, mais ou menos saudosistas, bem como, os actuais projectos económicos e mercantis com aqueles territórios, estimulam o interesse continuado nas produções culturais daqueles países. Estes objectivos são aceites e procurados pelos intervenientes africanos, ainda que deles procurem tirar partido mediante a sua posição ligada a nações independentes com especificidades culturais próprias. Logo, os artistas não efectuem uma ruptura em termos plásticos e conceptuais com as suas referências identitárias e artísticas africanas; visto serem estas que à partida lhes asseguram um certo posicionamento institucional e no mercado de arte, tanto nos

países de onde provêm como em Portugal. Porém, ainda que a oscilação entre a autenticidade e a criatividade interventora lhes permita alguma visibilidade expositiva, na maioria das vezes, não são incluídos em entidades artísticas dominantes. Por estarem vinculados a certos compromissos institucionais e económicos, estes criadores acabam por não estar em consonância com as expectativas e as orientações da arte contemporânea<sup>278</sup>. Esta última tende, antes, a valorizar métodos e temas que questionem directamente ou rompam com os valores tradicionais. Como a maior parte dos artistas considerados está arredada dos meios sociais (académicos, artísticos, etc.), onde circulam aquelas ideias, na representação plástica dividem-se entre memórias, tradições e experiências pessoais. O facto de terem uma posição social intermédia e de mediação faz com que estes criadores nem sempre alcancem o reconhecimento nos grupos dominantes, ao mesmo tempo que se distanciam dos grupos sociais a que pertenciam.

#### **7.4. Mercados e consumidores do Outro**

Muitos exemplos semelhantes de galerias – municipais, privadas, de associações, e até ligadas a instituições religiosas ou militares – que expõem artistas africanos lusófonos podem ainda ser dados. Às que foram referidas nos capítulos anteriores pode-se acrescentar outras, das quais destaco as galerias: Associação Colectivo Multimédia Perve, Ler Devagar – Associação Cultural e Mabooki Livros e Mais, Lda., por se localizarem na grande Lisboa e estabelecerem relações com a autarquia (CML). De natureza diversa, as duas primeiras constituídas como associações sem fins lucrativos e a última como empresa comercial, desenvolvem actividades, que não apenas de galerias de arte. Mas, enquanto espaços expositivos também participam em mercados artísticos e auferem comissões, ou contrapartidas, nas vendas das obras de arte, ainda que recebam apoios especiais. No caso da livraria Ler Devagar, a CML celebrou um *protocolo de cedência de um espaço municipal* para as suas futuras instalações, *ao abrigo de um decreto-lei que permite que não fique sujeita às leis reguladoras do contrato de locação*,

---

<sup>278</sup> Como sustém Joelle Busca, doutorado em filosofia e crítico de arte: “Aesthetics and geopolitics are not destined to agree.” (in Fall & Pivin, Eds., *Ibid.*: 345), ainda que não exista uma teoria geral da arte africana (Busca, 2000, p. 10).

sob condições específicas acordadas entre as duas entidades<sup>279</sup>. A Associação Colectivo Multimédia Perve, ao abrigo da lei do mecenato, tem patrocínios de empresas como a Apple ou a Central de Cervejas para projectos de multimédia (Nunes, s.d., [documento electrónico]). No ano 2000, esta associação celebrou um protocolo para cooperação artística com o Ministério de Educação e Cultura de Moçambique, com a participação do Núcleo de Arte de Maputo, que, além de possibilitar a compra de obras para o acervo da galeria, resultou na edição de uma enciclopédia interactiva em suporte CD – ROM, “*Noma Kan Djan – Arte em Moçambique*”. Assim, são entidades que têm objectivos culturais e comerciais que, segundo os responsáveis, se complementam.

Por conseguinte, os apoios autárquicos às actividades culturais são de várias ordens, desde os financeiros, aos organizativos, podendo incluir entidades intermediárias especificamente criadas para o efeito. Veja-se o caso da EGEAC (Empresa Municipal da CML), criada em 2003 e que se tem distinguido enquanto produtora de espectáculos, como o Festival África em 2005 e 2006, integrados nas Festas de Lisboa<sup>280</sup>. Na 1ª edição deste festival a organização esteve a cargo da EGEAC e da livraria, especializada em publicações sobre África, Mabooki Livros e Mais, Lda.. Esta colaboração derivou, em parte, do evento precursor deste festival, denominado África em Lisboa, organizado pela RDP África (criada em 1997) em conjunto com a CML e que decorreu durante todo o mês de Maio de 2004. A programação oficial de África em Lisboa envolveu inúmeras instituições e personalidades políticas<sup>281</sup> em torno da lusofonia, entre as quais a inauguração da livraria-galeria, e foi descrita num relatório de actividades do estudo de Cármen Maciel (2005, [documento electrónico]). No extenso programa, que decorreu em variados locais da área metropolitana de Lisboa, houve primazia para espectáculos performativos (música, dança, lançamentos de livros, ciclos de cinema, debates, congressos - I Quadros Lusófonos e I sobre o Retorno dos Quadros Angolanos na

---

<sup>279</sup> Câmara Municipal de Lisboa, Gabinete da Vereadora Helena Lopes da Costa, 2005, p.2, [documento electrónico].

<sup>280</sup> Festas de Lisboa que contam com orçamentos significativos da própria autarquia e de empresas patrocinadoras como: a Coca-Cola e a Central de Cervejas. Além de que, a empresa municipal tem funcionários que também exercem funções na autarquia.

<sup>281</sup> Entre outros, embaixadas africanas em Lisboa, ministério de educação e escolas, Academia de Ciências de Lisboa, universidades; Católica, Lusíada, Lusófona, Autónoma de Lisboa, ICS – UL e ISCSP – UTL, Fórum Social Angolano, Alto Comissário para as Minorias Étnicas, CPLP, Presidente de Moçambique e da União Africana, Joaquim Chissano, Primeiro Ministro de Cabo Verde, José Neves, e Presidente de Portugal, Jorge Sampaio.

Diáspora). Ntaluma e Lilison também estiveram envolvidos; o primeiro como formador do curso de escultura makonde, organizado na ALDCI, e o segundo numa exposição colectiva na Universidade Lusíada, organizada pela Guineáspora – Fórum Mundial de Guineenses na Diáspora<sup>282</sup>. Paralelamente a estas iniciativas, no âmbito das artes plásticas inauguraram-se ainda: exposições de fotografia, de banda desenhada, de artistas de São Tomé e Príncipe no Instituto Português da Juventude (em Lisboa e Moscavide) e na Quinta do Mocho<sup>283</sup>, e de criadores de Cabo Verde, Angola e Moçambique na Culturgest. Esta última exposição, intitulada “Mais a Sul”, cujo catálogo apresenta a colecção de obras de *artistas de África*, como foi analisado nos capítulos precedentes, destaca-se das restantes em termos da sua importância institucional.

Nas duas edições seguintes do festival os programas foram menos extensos e deram especial relevo às áreas da música e da dança. Pode-se, então, concluir que em Lisboa a organização de actividades culturais ligadas a África tem aumentado, bem como, o envolvimento de instituições com maior representatividade política e artística. Os espectáculos, entre os quais as diferentes exposições de artes plásticas, são os aspectos visíveis e de confirmação dos processos políticos e económicos em torno de países vistos como lusófonos, em especial africanos. Aqueles processos envolvem um extenso conjunto de intervenientes, com vários níveis de poder, que se conjugam com vista à expansão e consolidação da sua mútua autoridade; do poder local (autárquico e associativo) ao poder internacional (estatal, empresarial e inter-governamental).

Entre os seis artistas estudados Ntaluma é dos que iniciou o seu percurso migratório há menos tempo e o que obtém maior suporte institucional, no país de origem e em Portugal. É esse apoio que lhe possibilita manter uma actividade artística, exclusiva e representativa, na sua permanência em Lisboa. Não obstante, também é um factor que lhe condiciona as rupturas artísticas e a circulação migratória. Contrariamente, Lilison ou Valdemar, que tal como Ntaluma tinham vínculos profissionais frágeis (face a João Lima que mantém um contrato efectivo, a Alice e a Zé Júlio que, respectivamente,

---

<sup>282</sup> Entidade que tem realizado encontros mundiais para os quais têm tido financiamento de instituições como o IPAD, *criado por decreto-lei nº5/ 2003, como um instrumento central à política oficial de cooperação para o desenvolvimento no cumprimento dos compromissos institucionais assumidos pelo Estado português* ([Documentos electrónicos]: IPAD, 2003, p.3; IPAD., 2004, p.1).

<sup>283</sup> Bairro da freguesia de Sacavém que começou a ser edificado por naturais dos PALOP, na década de 80, com habitações clandestinas. Entre 1997 e 2001 os residentes foram sendo realojados em edifícios de habitação social construídos no âmbito do PER.

recebem subsídios e reforma do Estado português), devido à nacionalidade canadiana e portuguesa transitam entre países ocidentais.

Além da cooperação governamental moçambicana, a Associação Colectivo Multimédia Perve tem contado com a colaboração ocasional da autarquia na organização de exposições e de outras actividades culturais. Possui um acervo considerável de obras (pintura, gravura, escultura, cerâmica e multimédia), passíveis de serem adquiridas, classificadas como: “Arte Contemporânea”, de *artistas plásticos lusófonos* de várias nacionalidades (portugueses, moçambicanos, brasileiros, cabo-verdianos, etc.); e “Arte Tribal”. Sob a última classificação figuram obras sem autoria e onde apenas são identificadas as “tribos” de países como: Gana, Gabão, Camarões, Costa do Marfim, Congo, Nigéria, e Moçambique/ Tanzânia (Nunes, *Ibid.*, [documento electrónico]).

Responsável da Galeria Perve: – (...) “Nós estamos a fazer este trabalho de criar um fundo, que é um documento multimédia interactivo, que possa chegar às várias gerações em directo e numa perspectiva global. Ou seja, tendo imagem, som, entrevistas, etc., tendo uma multiplicidade de informação que permita a pessoa ou o investigador consultar a informação, organizada sob uma base de dados, mas poder ir muito mais além. Poder conhecer e ter vários níveis de informação, inclusive o envio de nova informação, etc. (...) Nós temos esse interesse. Mas não podemos pedir aos moçambicanos que gastem dinheiro, quando têm necessidades prementes de saúde, de educação, etc. Eu não o faço. Já peço outras coisas e essas coisas têm-nos facilitado, que é a deslocação interna, o acolhimento interno e toda a parte documental. Isso está facilitado. (...) No dia 23 de Novembro [de 2001] é o 1º aniversário da galeria e vai realizar-se uma exposição colectiva com autores portugueses e africanos. Mas terá obras de autores consagrados como Cruzeiro Seixas ou Cesariny mas depois também tem pessoas bastante mais novas.

Eu: – Porquê esse interesse em Moçambique e em Cabo Verde?

Responsável da Galeria Perve: – Porque identificámos que em Moçambique havia um movimento artístico muito forte e diversificado e com grande interesse a vários níveis. Cabo Verde tem menos diversidade, portanto, é mais homogéneo, mas também é muito interessante. Angola... Nós aliás começámos por Angola, em termos de contactos institucionais. Mas, depois estalou novamente a guerra e é muito complicado estar a fazer um trabalho onde há guerra e divisões internas. Depois os outros países dos PALOP eventualmente têm uma grande expressão, mas

desconhecemos. (...) De Moçambique havia mais informação<sup>284</sup>.” (Entrevista em 07/11/2001)

Quanto à arte makonde, o responsável da galeria considera que se tornou uma arte para turista<sup>285</sup>. Face à argumentação de Ntaluma de que, desde o início do séc. XX (1917) e da Primeira Guerra Mundial, a presença de missões proibiu e modificou a cultura e a escultura makondes, o galerista manteve que foi o turismo a causa das transformações. O artista reforçou o seu argumento e afirmou que ele é válido para a Tanzânia e para a Zambézia, onde também há makondes, sem que obtivesse réplica. Deste modo, o responsável da galeria revela uma procura da autenticidade, pouco fundamentada nos factos históricos conhecidos e avançados por Ntaluma. Apesar daquela concepção artística, a galeria expõe ‘arte tribal’ e vários escultores makondes, residentes em Moçambique, entre os quais o já mencionado M. Valingue, cujas obras são classificadas como arte contemporânea. Neste exemplo, são os objectivos de lucro e de promoção da galeria que se impõem, face às produções turísticas, no destaque de uma ‘arte tribal’ tida como atemporal e não-turística ou da contemporaneidade criativa. Porém, a ‘arte tribal’ tal como a ‘primitiva’ só existem enquanto tal porque integradas num circuito comercial, que envolve o turismo, em que as galerias também participam (Myers, [2006], p. 267).

Expor colectivamente artistas confirmados com outros menos reconhecidos é outra estratégia praticada por muitas das galerias de arte visitadas, como forma de marketing e de promoção. Nesta mesma lógica, é frequente nas exposições colectivas a apresentação de obras de artistas emblemáticos, nomeadamente de Malangatana, que ajudam à confirmação pública dos restantes criadores. Tal como em certos discursos transcritos anteriormente, entre eles do representante da embaixada de Moçambique, este tipo frequente de comparação faz parte do processo de legitimação cultural, com tudo o que ele implica (afirmação política, económica e comercial). Porém, na perspectiva de alguns informantes, mesmo com estas tácticas de exposição, as

---

<sup>284</sup> Informação obtida, em parte, através de um dos sócios fundadores da associação e artista da galeria, Pancho Guedes [1925-], arquitecto que viveu em Moçambique e foi membro e professor no Núcleo de Arte na então Lourenço Marques, tendo também sido um dos responsáveis pela formação de Malangatana.

<sup>285</sup> Conversa que teve lugar depois de um jantar organizado na casa onde vive Ntaluma, na presença de outros artistas makondes e da sua companheira moçambicana, em 15/07/2004.

transacções com algumas galerias nem sempre lhes são financeiramente compensadoras. Consequentemente, tendem a seleccionar espaços expositivos com menos exigências nas comissões de venda, ou em contrapartidas. Como referi nos estudos de caso, as comissões variam consoante a entidade expositiva, mas podem ultrapassar 50% sobre o valor das obras e/ ou implicar a exigência de uma peça ao artista<sup>286</sup>. Como na maioria das exposições as vendas foram nulas ou muito fracas, estes termos negociais revelam-se pouco compensadores para os criadores. Os eventos expositivos mais favoráveis são os que prevêem a aquisição de uma obra, por parte da instituição organizadora. Neste sentido, os artistas também desenvolvem um conjunto de estratégias comerciais que, além da selectividade do espaço expositivo, passam pela diversificação dos eventos e dos locais em que expõem, pelas tentativas de venda directa a particulares e pelas oscilações dos preços das obras. Uma vez que não são artistas cotados no mercado, ou seja, em leilões, galerias ou publicações de referência, as avaliações das obras variam de acordo com a peça e com o tipo de transacção. Estes condicionalismos fazem com que não mantenham contratos de exclusividade com nenhuma galeria. Nas galerias que mais oneram as comissões os preços das peças são inflacionados para compensação do criador, o que valoriza as criações, mas por vezes também dificulta a ocorrência de vendas. Daí, o interesse dos artistas em participarem em projectos culturais e políticos, como os anteriormente mencionados, onde o objectivo principal não é o das transacções comerciais imediatas, embora elas possam ocorrer. Através destas participações, tentam alcançar uma posição negocial mais favorável, em termos de comissões, obter visibilidade nos meios de comunicação social e logo em potenciais mercados consumidores. Deste modo, a presença de jornalistas de vários órgãos de informação, como a rádio (RDP África), a televisão (RTP África, RTP Internacional, etc.) e a imprensa (*Público*, *Voz Di Povo*, *África Hoje*, *África Lusófona*, *Semanário de África*, etc.), possibilita-lhes a divulgação junto de públicos de vários países. Note-se que, muitos destes órgãos informativos transmitem e noticiam não só em Portugal, mas também internacionalmente, nos PALOP e para emigrantes. Este tipo de divulgação

---

<sup>286</sup> Por exemplo, as *Normas de Gestão das Galerias Municipais* da Câmara Municipal de Sintra (1997, p. 6-7) que se encontram publicadas definem: “Artigo 7º – Compensações para o Município – Nas exposições individuais, o artista expositor entregará à Câmara Municipal, a título de compensação uma das obras a expor seleccionada por acordo do Vereador do Pelouro da Cultura (...)”.

mediática pode, a médio e a longo prazo, ajudar a suprir o público pouco numeroso e com fraca disponibilidade financeira para adquirir obras nos locais das exposições em Portugal. Tal como já foi anteriormente mencionado, o público das inaugurações das exposições é, habitualmente, composto por pessoas com relações com os artistas ou com os países colonizados por Portugal. Os criadores ao estenderem a divulgação esperam alargar o reconhecimento artístico. As audiências potenciais de colecionadores; privados, instituições e *marchands* de arte, podem somar-se aos grupos com conexões e interesses (presentes ou passados) naqueles territórios. Por sua vez, os colecionadores também procuram obter vantagens económicas e/ ou o reforço do seu estatuto social. Os compradores poderão voltar a comercializar as obras ou ganhar alguma notoriedade pessoal pelos seus investimentos artísticos e financeiros. Em diversos países, entre os quais também Portugal, são variados os investidores de arte não-ocidental que se destacam socialmente ao criarem redes de galerias, museus e fundações<sup>287</sup>.

Certos especialistas artísticos internacionais, afirmam que actualmente não existe *uma teoria, uma utopia*<sup>288</sup> e um mercado delimitados em torno das criações africanas, por estas serem heterogéneas e integrarem o mercado de arte contemporânea. “Unlike so-called primitive or first art, contemporary African art remains an art without a market; a vague domain governed by outlooks bound to exogenous, by quarrels among schools, by disputes between Ancients and Moderns, whose stakes go beyond the simple framework of artistic creation.” (Njami, *in* Fall & Pivin, *Ibid.*, p 360) Não obstante, vários mercados e cadeias mercantis internas ou com destino ao Ocidente têm sido estudadas por antropólogos como C. Steiner (1994) e Benneta Jules-Rosette (1981; 1987). Como tenho vindo a demonstrar, em Lisboa este tipo de mercado envolve vários participantes, entre os quais os próprios artistas africanos que comercializam directamente com galerias ou com os consumidores finais.

Com todas as situações apresentadas, fica claro que no contexto da arte africana em Lisboa, os sujeitos envolvidos fabricam modelos de produção e de consumo para obras vistas como integrantes de culturas da África lusófona. Deste modo, estas

---

<sup>287</sup> Ex. Magnin *et al.*, 2005, *African Art Now: Masterpieces from the Jean Pigozzi Collection*, Museu de Houston (EUA).

<sup>288</sup> “Today, Africa plastic arts are not experiencing a great collective utopia.” (Busca, *in* Fall & Pivin, *Ibid.*, p. 345).



referências geopolíticas, mas também culturais e económicas, tornam-se idiossincrasias colectivas, orientadoras de práticas, de discursos e de expectativas de mercado dos vários intervenientes. Os intervenientes ligados às instituições artísticas dominantes destacam-se na construção do tropo da lusofonia, mediante os conceitos sobre arte contemporânea *de artistas de África ou imigrantes*. Além destes, haverá ainda que incluir a análise de correntes antropológicas e das ciências sociais sobre: arte não-ocidental, luso-tropicalismo, colonialismo e pós-colonialismo.

A construção de outros tropos (francófono, anglófono e hispânico) ocorre ao nível das publicações, das exposições e dos mercados respectivos, apesar das devidas diferenças, como se constará no próximo capítulo. Nestes universos, a tónica tende a ser colocada nas fracturas identitárias, culturais e artísticas, entre contextos colonizados/ores, e nas formas híbridas ou inovadoras, em vez de nas ligações com diferenças ontológicas. Como se verá, são várias as perspectivas em torno do sincretismo e das especificidades culturais. Mas, nos contextos considerados o processo criativo envolve diversas conceptualizações e práticas dos participantes em torno de valores assumidos tanto como sincréticos, como originais. Esta ambiguidade é uma das características das artes visuais que lhes permite serem um dos meios de interrelacionamento cultural e entre diversas redes geopolíticas.

## CAPÍTULO 8 LUSOFONIA E ARTES PLÁSTICAS

### 8.1. Lusofonia e sistema mundial

Em Portugal o termo lusofonia começou a ser referido em projectos políticos e de cooperação económica, entre os vários países de língua oficial portuguesa, a partir dos anos 80 do século XX. Depois da conquista da independência nacional, bem como, no início do desmembramento do bloco soviético, diversas instituições; desde governamentais, empresariais e ONG, têm procurado concretizar “ (...) a ideia de comunidade que o conceito de lusofonia, criado igualmente à imagem da francofonia, procura traduzir.” (Venâncio, 2000a, p. 112) À semelhança da última, “ (...) a lusofonia tem sido entendida como um bloco identitário, num mundo que na sua versão globalizada, tende a ser anglo-saxonizado.” (*Ibidem*). Ou ainda, pode ser tida como forma de confirmação de um conjunto de interesses económicos e políticos específicos na União Europeia e na geopolítica mundial<sup>289</sup>. Apesar de na percepção periférica lusófona, na qual também se inscrevem as relações históricas com a Grã-Bretanha (Alexandre, 2000, p. 184 e 191), *não ser notório um sentimento anti-saxónico* (Venâncio, 2005, p. 110). Deste modo, naquela *comunidade imaginada*, no sentido construtivista de B. Anderson (1983), nas artes plásticas, conforme o relatado no capítulo anterior e notado na literatura (cf. Venâncio, *Ibidem*, p. 112), salienta-se uma *base cultural e linguística comuns*, ainda que esta seja heterogénea.

Segundo o último autor, a literatura lusófona, mais recente, difere da *francófona e da anglófona onde há uma preocupação com os particularismos dos contextos de origem de quem escreve quase como outsider* (*Ibid.*, p. 114). Cabo Verde constitui uma excepção pelas especificidades literárias desenvolvidas precocemente. Nas artes plásticas, José Carlos Venâncio, não verifica uma tão acentuada *desterritorialização*

---

<sup>289</sup> Veja-se o excerto da entrevista concedida por escrito pelo primeiro-ministro português, José Sócrates, a quando da participação na Cimeira da CPLP no ano de 2006 em Bissau: “ (...) É preciso ter a noção que o facto de termos esta interlocução privilegiada, por exemplo, com os países africanos nos responsabiliza, mas sobretudo nos valoriza face aos nossos parceiros da União Europeia. O facto de Portugal pertencer à Comunidade também nos abre muitas portas com outros países africanos para além dos PALOP (...)” (S.a., 2006, p. 10).

*simbólica, por estarem mais circunscritas aos espaços de produção pelo seu valor comercial, serem alvo de investimento financeiro, de controlo por lobbies localizados, e de procedimentos alfandegários morosos (Ibid.).* Estes factores, conjugados com as experiências dos artistas, fazem com que os valores ligados à autenticidade sejam destacados por grande parte dos participantes mencionados nesta pesquisa. Porém, são obras que também são associadas a códigos e significados estéticos e de conteúdo, tal como a potenciais públicos e consumidores, mais diversificados. Assim, neste capítulo, abordo como é que os seis artistas e os seus públicos oscilam entre as representações de particularismos e de uniformidades culturais, de fenómenos que muitas vezes exprimem mudanças.

Mas, se a língua e o processo editorial, no caso da literatura lusófona, originam uma maior uniformização cultural, apenas conferem uma aparente equiparação entre os intervenientes. Pois, como se salientou no capítulo antecedente, os que dominam a língua portuguesa são minoria nos territórios ex-colonizados. Além de que, foi depois da independência que aqueles países registaram maior investimento no ensino do português e na literatura. O português foi sendo conjugado com variantes e com outras línguas oficiais ou autóctones, como no caso do brasileiro, da escrita em crioulo de Cabo Verde, praticada por autores como Baltazar Lopes [1907 – 1989], ou de escritores moçambicanos que, como Mia Couto [1955 –], propõem uma nova sintaxe. São fenómenos que podem ser interpretados como de mestiçagem linguística, notados em outros contextos coloniais e pós-coloniais<sup>290</sup>, mas que têm uma componente de autonomia criativa (*semântica e sintáctica*) de cariz local (Lindonde, 2000, p. 134).

Nas artes plásticas, porque nem sempre se estabelece uma equivalência entre criadores africanos e ocidentais, mantêm-se ainda mais vias e estilos de produção artística (tradicional, artesanal, turística, de aeroporto, étnica, naif, autodidacta, modernista, abstracta, contemporânea). As diferenças entre artistas, em parte, derivam da existência de artes pré-coloniais, como foi apontado na arte makonde. Contrariamente,

---

<sup>290</sup> “ (...) S’il existe une logique métisse, cet celle d’une multiplicité en devenir qui n’est pas celle de l’accumulation (des signes ou de biens) mais de la tension. (...) Ce que nous avons proposé d’appeler métissages mais que d’autres auteurs désignent sous le nom de *rhizome* (Deleuze), de *branchement* (Amselle), de *tiers espace* (Homi Bhabha), voire d’*hybridation* (en particulier en Amérique du Nord) ne s’effectue pas dans la simultanéité mais dans la successivité (...)” (Laplantine, in Villanova & Vermès, 2003, p. 9, 11).

nas literaturas africanas *são raras as exceções, como a escrita amarica*, preexistentes à colonização (Venâncio, 2000a, p. 84), ainda que se deva incluir *as heranças da oralidade (mitos, orações, canções, etc.)* como uma das suas características específicas (Chapman, [2006], p. 168). As artes plásticas quando são hierarquizadas no universo da lusofonia e no da arte contemporânea tendem a ser simbolicamente *desterritorializadas*. A desterritorialização chega a ser avaliada *como uma das forças básicas do mundo moderno, uma vez que cria novos mercados* (Appadurai, 1990, p. 318). Ela é notória no multiplicar de temáticas sobre identidades híbridas e partilhadas em exposições internacionais de arte contemporânea<sup>291</sup>. No entanto, a coexistência de distintos estilos e públicos permite a experimentação estética, nos interstícios dos mundos da arte permeáveis à alteridade. Prefigura-se, então, uma maior tensão entre as formas de arte plástica que remetem para a autenticidade dos particularismos culturais e/ ou para a inovação desterritorializada com vista à participação nos sistemas de globalização<sup>292</sup> artística.

A menor rigidez da representação plástica, face à expressão linguística, admite múltiplas soluções estéticas e de conteúdo. Além de que, a sua menor dependência face a entidades (para edição, tradução e consumo das obras), nas antigas metrópoles coloniais, possibilita um vasto conjunto de iniciativas individuais, com vista à produção e divulgação das obras. Como se viu, são numerosos os circuitos de galerias, de eventos expositivos e de recursos na Internet, que incluem vários países, ainda que nos estudos

<sup>291</sup> Referidas ao longo deste estudo e das quais destaco: Rubin, (1984), *Primitivism in 20th Century – Affinity of the Tribal and the Modern*, Nova Iorque; *Magiciens de la Terre*, Paris, 1989; *Contemporary African Artists: Changing Traditions*, Nova Iorque, 1990; *Africa Explores, 20 th Century African Art*, Nova Iorque, 1991; *Seven Stories, about Modern Art in Africa*, Londres, 1995; *Africa Africa. Vibrant New Art from a Dynamic Continent*, Tóquio, 1998; *The Short Century, Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Munique, Berlim, Chicago, Nova Iorque, 2001; *Century City – Art and Culture in the Modern Metropolis*, Londres, 2001; *Unpacking Europe*, Roterdão, 2001; *Partages d’Exotismes*, Lyon, 2001; *Documenta11*, Kassel, 2002; *Africa Remix*, Düsseldorf, Londres, Paris, Tóquio, 2004.

<sup>292</sup> Entre as inúmeras teorias sobre fenómenos deste tipo, de disciplinas e projectos políticos (exemplo de autores como A. Appadurai, A. King, etc.), que não cabe aqui discutir, considere-se que: “(...) globalization is the product of a larger cosmological transformation of Western modernity and second, that this transformation can only be properly understood from a global systemic perspective. (...) The foremost mechanism in this process was and is the decentralization of capital within the larger system, a phenomenon that we refer to today as globalization. So entire history of Europe understood in global terms can be seen in terms of a series of pulsations, expansions and contractions, from the growth of the Mediterranean and Flanders as the Middle East entered into its terminal economic crisis to the shifts from the Italian city states to Portugal and Spain, followed by Holland and then England. (...)” (Friedman, s.d., p. 3)

de caso frequentemente coincidam com projectos ligados à lusofonia ou às respectivas artes nacionais. As práticas artísticas de Lilison, em países francófonos como o Québec e o Senegal, dão ainda conta da possibilidade de articulação de modelos culturais e artísticos de âmbito diverso.

A institucionalização da francofonia, a partir de 1950, é associada a movimentos políticos e de intelectuais do continente africano. Os movimentos pan-africanos, como o da negritude, iniciado nos anos 30, foram representados por Hamani Diori [1916-1989] (Nigéria), Léopold Sédar Senghor [1906-2001] (Senegal), Aimé Césaire [1913-] (Martinica) e Frantz Fanon [1925-1961] (Argélia). A obra poética de A. Césaire (1950), fundadora do conceito de *négritude*, ou os ensaios de F. Fanon (1952, 1964) criticaram o colonialismo e as suas consequências nas Antilhas e em África. Numa primeira fase, contribuíram para a descolonização e para os nacionalismos africanos. Posteriormente, a perspectiva universalista de L. S. Senghor, ainda que sob críticas de outros pensadores da negritude (Fanon, Césaire e Cabral, cf. Camara, 2001, p. 51-52), levou ao envolvimento de um conjunto de países francófonos numa primeira organização intergovernamental criada em 1970 (ACCT). Esta entidade viu a sua denominação alterada em 1995, para a de Agence de la Francophonie, e, em 1998, para a de Organisation Internationale de la Francophonie (OIF, 2000-2007, [documento electrónico]). Deste modo, a francofonia é apresentada como protagonizada por líderes de países colonizados pela França. Segundo se destaca no ano oficial da francofonia: *comemora-se o centenário do nascimento daquele intelectual e político senegalês que inventou a francofonia contra a vontade política do então presidente francês Charles de Gaulle*<sup>293</sup>. Este artigo jornalístico, enquanto parte do discurso institucional francês, sublinha a importância do domínio cultural e da alteridade para a legitimação, não do movimento da negritude, mas agora da francofonia. O termo é ainda associado ao geógrafo francês, Onésime Reclus [1837-1916], que o propôs “ (...) pour définir l’ensemble des personnes et des pays utilisant le français à des titres divers.” (OIF, s.d., “Chronologie” [documento electrónico]) Caracterizada pelo seu pendor pós-nacionalista,

---

<sup>293</sup> Tradução livre a partir do artigo jornalístico: Mortaigne, 2006, p. I.

oficialmente ligada às especificidades culturais e políticas<sup>294</sup>, é hoje entendida e celebrada em França através de um festival cujo nome enuncia a diversidade: “Francoffonies!” (Lesprit, 2006, p. IV). A integração na OIF de países que não têm o francês como língua oficial, entre os quais se destacam os lusófonos: 1979 – Guiné-Bissau; 1995 – São Tomé e Príncipe; 1996 – Cabo Verde; e 2006 – Moçambique, ilustra essa mesma multiplicidade inclusiva. Enquanto forma de expansão e de afirmação internacional, com o centro de decisões sediado em França, interliga diferentes idiomas. Os últimos, são pensados como áreas que se substituem aos territórios e às culturas nacionais, como foi assumido no colóquio, em Paris, no ano de 2001: “Trois espaces linguistiques face aux défis de la mondialisation, en présence des Président de la France, du Mozambique, et de l’Equateur. Véritable point de départ de la coopération entre les espaces francophone, hispanophone et lusophone.” (V.A., 2001, [documento electrónico]) Este evento será comentado em termos das ideias veiculadas pelos organizadores e participantes (cf. 8.4. Convenções artísticas, colonialismo e pós-colonialismo).

A francofonia, tal como a lusofonia, é uma ideologia representada por organizações de cooperação de estados independentes, com ligações no passado colonial e com vista ao fortalecimento das respectivas posições no sistema mundial<sup>295</sup>, através de uma área de influência económica, política e cultural. O sistema mundial, para alguns teóricos da globalização, precedeu e condicionou a formação das identidades nacionais (Bergesen, 1990, p. 82). Tal como as últimas, decompõe-se em unidades culturais hierarquizadas, mas mais vastas, celebradas através das manifestações criativas (Smith, 1991, p. 92). A politização cultural, equacionada com a adopção de línguas francas, e combinada, quer com nacionalismos, quer com objectivos económicos e políticos mais amplos, “ (...) proporciona a base para o aparecimento de culturas regionais, quando não globais.” (Smith, 1990, p. 199) Os exemplos avançados por este autor são os *pan-nacionalismos*, como o *pan-africanismo*, ou o *pan-islamismo* (*Ibidem*) que hoje inclui acções paramilitares à escala mundial de grupos integristas, mas podem-se ainda

<sup>294</sup> “L’Organisation Internationale de la Francophonie s’est engagée à appuyer les instances de la Francophonie dans leur action en faveur de la **diversité culturelle**.” (OIF, s.d., [documento electrónico])

<sup>295</sup> “The redistribution of manufacturing in the world system had led to a more or less three way division of the world, with the developed Asian countries becoming the leading region while the US and Europe have declined.” (Friedman, *Ibidem*, p. 6)

especificar; o europeu, o lusófono, o francófono, o anglófono, etc<sup>296</sup>. São unidades, nem sempre mutuamente exclusivas, sobrepostas numa complexa rede de relações de associação e de oposição que *ajuda a neutralizar as tendências desintegradoras dos nacionalismos* (Smith, *Ibid.*, p. 200). Porém, de acordo com as perspectivas críticas sobre a cultura global, influenciadas por autores como Fernand Braudel e Immanuel Wallerstein, aquela só é concebível enquanto ideologia associada à apropriação e ao consumo que as elites cosmopolitas fazem da diversidade cultural, para a neutralizar em unidades políticas concebidas como deslocalizadas. “The structuring of plural worlds is achieved by a powerful practice of reducing difference to *common* difference. This is a process of objectification of difference and its recontextualization as predictable, expected and thus without its radical otherness.” (Friedman, *Ibid.*, p. 8) Assim, os movimentos autóctones, bem como, os estados-nações podem apresentar uma forma homogeneizada, mas são heterogêneos e não resultam da mundialização<sup>297</sup>. Estes são fenómenos derivados de jogos de forças entre classes sociais, num quadro de possibilidades estruturais que muda ao longo do tempo (*Ibid.*).

Neste contexto, o pan-africanismo surge como resposta reactiva às ideologias coloniais e neo-coloniais que representam os interesses das potências ocidentais. É uma ideologia que se consubstancia, primeiro, através de instituições como a Organização de Unidade Africana (OUA), fundada em 1963, na Etiópia, para promover a luta pela descolonização, e, depois, pela sua sucessora pós-colonial, União Africana (UA), criada em 2002, na África do Sul, em prol do desenvolvimento económico concertado<sup>298</sup>. Os grupos ligados a identidades locais e essencialistas como: indígenas, imigrantes, milícias de cariz religioso e nacionalista, mantêm uma posição inferior na estratificação social e são tidos como *classes perigosas* a anular, mediante vastas unidades sociais e

---

<sup>296</sup> Que se materializam em organizações internacionais e regionais, de âmbito económico, político ou cultural. Exemplos: ONU, FMI, BM, OTAN, OPEC, OCDE, UE, OEI, CN, EFTA, CEI, OEA, NAFTA, UA, ECOWAS, SADC, SADEC, LAS, CSN, ASEAN, APEC, ACP.

<sup>297</sup> Conceito usado na língua francesa e no domínio da economia para designar a expansão do sistema capitalista a nível mundial, como alternativa ao termo de globalização empregue inicialmente por autores de língua inglesa e que é sinónimo do fenómeno de descentralização do capital.

<sup>298</sup> A motivação económica é derivada do *acentuar da subalternidade dos países africanos no comércio mundial a partir dos anos 80 (as trocas diminuiram 40% e as dividas externas aumentaram), devida à resposta tecnológica dos países industrializados aos preços dos produtos petrolíferos* (Ferreira, s.d., [documento electrónico]).

ideológicas como a globalização (Friedman, 2004, p. 187-188). Apesar da tendência para a homogeneidade, as especificidades culturais continuaram a ser reafirmadas, mais ou menos explicitamente, também, entre os artistas analisados. Pois, os criadores, *integrados (parcial ou totalmente) ou estigmatizados, procuram formas (inovadoras ou tradicionais) de pertença colectiva* (Friedman, 2003, p. 7), nomeadamente, através da arte.

No mundo anglo-saxónico os movimentos pan-africanistas emergiram primeiramente nos EUA. Nomes como Alexandre Crummell [1819-1898], Wilmot Blyden [1832-1912], Du Bois [1868-1963], ou Langston Hughes [1902-1967] estão associados ao *movimento de intelectuais, Renascimento Negro Norte-americano*, e à *valorização e unificação do negro no mundo industrial* (Venâncio, 2000a, p. 68). O conjunto de acções que aqueles desenvolveram implicou iniciativas de regresso às origens (Serra Leoa, Antilhas, Libéria, etc.), o reconhecimento do Estado da Libéria, em 1847, e a multiplicação de correntes artísticas e intelectuais afro-americanas (Powell 1998 e Patton, 1998). Até meados do séc. XX, os interesses nacionalistas e pan-africanos daqueles escritores, de influência marxista ou missionários evangelistas, tiveram repercussões em países europeus, como a Grã-Bretanha e a França, através de congressos políticos que integravam líderes africanos das regiões, então, colonizadas (Venâncio, *Ibidem*). Foi também nos EUA que alguns líderes africanos fizeram a sua formação académica, entre os quais o primeiro presidente da FRELIMO, *Eduardo Mondlane [1920-1969], financiado por uma missão presbiteriana Suíça em Moçambique onde tinha feito os estudos secundários*<sup>299</sup>. Quanto às artes plásticas afro-americanas, caracterizam-se, desde o final do séc. XIX, por um intercâmbio com correntes artísticas de outras regiões do globo, inicialmente, da Europa e em particular de Paris (Powell, *Ibidem* e Patton, *Ibidem*, p. 106-109).

As colónias britânicas em África apresentavam especificidades, derivadas da administração indirecta que levou a uma aculturação menos abrupta, oposta à francesa, à belga, à espanhola e à portuguesa. Era uma estrutura colonial com variações em cada colónia, mas que também deu lugar a movimentos e a pensadores políticos que se

---

<sup>299</sup> Wikipédia, s.d., “Eduardo Mondlane”, [documento electrónico]. Apesar da Suíça não ter colónias esteve presente no continente africano, através de várias missões protestantes que se mantêm até aos dias de hoje, nomeadamente no planalto Makonde como assinalou Ntaluma.



empenharam na luta anti-colonial (Wallerstein, 2005, p. 64). A maioria daquelas independências foi concluída até à década de 70 e quase não envolveu guerras, embora tenham existido casos de violência colonial contra insurreições autóctones, como o movimento Mau Mau no Quênia (Pommerolle, 2006, p. 85), ao qual esteve ligado o antropólogo nativo Jomo Kenyatta [1893-1978] e futuro presidente da república. A *experiência prévia do Império Britânico perante a independência americana*, a onerosa participação na Segunda Guerra Mundial, os nacionalismos africanos e uma estratégia de dominação neo-colonial, explicarão *ter sido o primeiro a desencadear a descolonização* (Wallerstein, *Ibidem*, p. 68-69).

A política colonial belga, em termos do seu paternalismo e de ausência de direitos políticos para os povos colonizados, incluindo a impossibilidade de formação de elites autóctones, é comparável à portuguesa (*Ibid.*). Porém, a posição política da Bélgica, fragilizada pela sua exploração colonial violenta e pelo fim do conflito mundial, fizeram com que renunciasse à manutenção do, então, Congo (Zaire) em 1959, e, em 1962, do Ruanda e do Burundi. No Congo as manifestações nacionalistas, apesar de reprimidas por forças policiais e militares coloniais, terão igualmente contribuído para a retirada belga (Fabian, 1996, p. 80, 93).

“Assim, no hiato vigente entre o final da Segunda Guerra Mundial e a cristalização da bipolaridade leste-oeste, as concepções referenciadas na ideia de descolonização e emancipação nacional do continente conquistaram a carta da cidadania nas discussões internacionais. De tal forma que, mesmo nos anos posteriores de recomposição do poderio europeu a redefinição do posicionamento estadunidense frente ao problema colonial, o processo de emancipação africano seguiria o seu curso sem jamais parar.” (Ferreira, s.d., [documento electrónico])

A Commonwealth of Nations (CN), sediada em Londres, é por vezes apresentada como *a sucessora do Império Colonial Britânico, como uma associação voluntária de estados independentes que partilhem a língua inglesa (ortografia britânica e não americana), a lei e sistemas de administração comuns* (Wikipédia, s.d., “Commonwealth of Nations”, [documento electrónico]). Entre os membros não figuram os EUA, mas Moçambique foi integrado, em 1995, a título excepcional, por pressão de países vizinhos. Diferentemente da OIF, é uma entidade que privilegia interesses políticos,

económicos e mercantis, em detrimento dos culturais. Neste sentido e com uma lógica de liberalismo de mercado, promove menos actividades artísticas, que são desenvolvidas por instituições específicas como os museus e as bienais de arte. De referir que, no ano em que foi organizada a exposição “Magiciens de la Terre” (1989), no Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou (Paris), o Museu de Arte Moderna de Oxford exibiu uma grande exposição intitulada: “Makonde: Wooden Sculptures from East Africa from Malden Collection” (V.A., 2005, p. 266).

Contudo, as entidades museológicas, os salões e as bienais de arte participam cada vez mais subsidiariamente no mercado internacional de arte contemporânea<sup>300</sup>. A diminuição da sua importância deve-se à contenção orçamental que dificulta as aquisições e até o *pagamento de seguros das obras de artistas cotados* (García, 2001, p. 36). O mercado global de arte, tal como a mundialização económica, continua a reclamar a *hegemonia ocidental*, embora esta denuncie um declínio, *através de um conjunto de agentes hierarquizados e em competição incessante entre si* (Barrer, *Ibidem*, p. 25). A partir dos anos 80, aquele mercado passou a ser dominado por galerias, não apenas nos EUA e na Europa, mas também no Japão (García, *Ibidem*). Os países asiáticos<sup>301</sup>, que tiveram um forte crescimento económico e urbano nas últimas duas décadas, em particular a China que aumentou os investimentos em África, começam a ter visibilidade na arte contemporânea (V.A., 2000). As galerias que lideram o mercado fazem-no através de investimentos económicos e de redes comerciais, cuja legitimidade é justificada na suposta junção *da cultura elitista com os gostos populares* (García, *Ibid.*, p. 37). As suas estratégias comerciais e de marketing passam, nomeadamente, pelas feiras internacionais de arte contemporânea, referências do mercado quanto aos artistas que são seleccionados e às respectivas cotações. Porém, as feiras internacionais de arte continuam a envolver uma minoria da população, quando se compara o número de visitantes com os habitantes do país onde elas decorrem (Barrer, *Ibid.*, p. 32, 132),

---

<sup>300</sup> “Jusqu’à la décennie quatre-vingt-dix, était «contemporain» l’art créé après la Seconde Guerre. Aujourd’hui est «contemporain» l’art des années soixante jusqu’à nos jours.” (Barrer, 2004, p. 24) Pelo que se conclui que, é uma categoria que depende de critérios conjunturais e conceptuais definidos pelas instituições que participam naquele mercado e não de propriedades intrínsecas às próprias obras.

<sup>301</sup> Os quais estiveram sob colonização europeia (britânica: Hong-Kong e Índia; francesa: Vietname e Camboja; holandesa: Indonésia; alemã: Papua - Nova Guiné), bem como, sob ocupação e colonização japonesas (ex. Indonésia, Coreia e Vietname), além dos que têm ligações económicas com os EUA (ex. Tailândia, Coreia do Sul, Vietname do Sul, etc.), ou a China enquanto bloco nacional unificado.

mesmo sem discriminar visitantes estrangeiros e os que adquirem obras. Em Portugal a ArteLisboa na sua 5ª edição (2005) contou com *14 642 visitantes e apresenta um Clube de Coleccionadores que assegura compras no valor de 100 mil euros, com cinco membros no ano de 2006: Sociedade de advogados PMLJ, Associação Industrial Portuguesa, Liberty Seguros, CML e ANA Aeroportos* (Salema, 11/08/2006, [documento electrónico]). Entre estas feiras, que por sua vez competem entre si, destacam-se as que na Europa e nos EUA apresentam maior volume de negócios, mas sobretudo de publicidade nos meios de comunicação social<sup>302</sup>. Como consequência, os museus e as bienais de arte procuram seguir algumas orientações daquele mercado e apresentam exposições de artistas ocidentais e não ocidentais. Dentro de uma lógica de afirmação política de *objectificação e neutralização do exótico num museu global* (Friedman, s.d., p. 14), acompanhada por uma criticada *mercantilização de enfoque estetizante*<sup>303</sup>, temos o exemplo da recente criação do Museu du Quai Branly em Paris (Dupaigne, 2006). Este projecto museológico, por sua vez, fez aumentar a especulação mercantil “ (...) des œuvres d’art primitif au profit de quelques marchands, à partir d’argent public.” (Dupaigne, *Ibidem*, p. 49)

No contexto português o investimento em arte é feito por coleccionadores particulares ou associações que depois negociam com os museus públicos<sup>304</sup>, o que atesta uma política patrimonial condicionada pelo mercado e por *lobbies*. No entanto, as galerias que lideram o mercado de arte contemporânea em Portugal tendem a afirmar uma perspectiva comercial, aparentemente, inversa ao liberalismo económico, como expressa em entrevista o responsável que dá o seu nome à Galeria Luís Serpa (Lisboa). “Mas é ao Estado que compete arriscar, o mercado privado não tem essa capacidade. Todos os projectos inovadores deviam ser inequivocamente apoiados pelo Estado.” (Rato, 2004, p. 40)

---

<sup>302</sup> Entre as três feiras internacionais suíças sobressai a Art Basel com uma extensão em Miami Beach (EUA) e com pretensões hegemónicas; a Art Köln entre as três existentes na Alemanha; a FIAC entre as duas francesas, além de outras como: a Frieze Art Fair em Inglaterra, a Art Brussels na Bélgica, a Arco em Espanha, a Artissima em Itália, a Mexico City no México (Barrer, *Ibid.*, p. 18), e a Design Festa no Japão, etc.

<sup>303</sup> As críticas do autor francês, antigo director do “Laboratoire d’Ethnologie” do Museu do Homem (Paris), devem ser enquadradas no conflito institucional entre as entidades museológicas francesas (Grognet, 2007, p. 173-188).

<sup>304</sup> Como a colecção de máscaras do Mali, de Francisco Capelo, recentemente integrada no Museu Nacional de Etnologia, ou a criação do Museu Colecção Berardo, instalada no Centro Cultural de Belém.

A selectividade da política de património portuguesa excluiu os artistas africanos da arte moderna e contemporânea, até aos anos 90. Porém, uma vez que estas realidades artísticas ultrapassam o âmbito deste estudo não serão desenvolvidas. Elas têm interesse porque ilustram um sector do mercado da arte que dá pistas sobre o funcionamento e a articulação de outras esferas criativas. Mas, como se constatou nos estudos de caso, a maioria dos artistas não depende economicamente das obras que produz o que é indicador que a arte não depende apenas do funcionamento do mercado<sup>305</sup>. *O reconhecimento artístico é operado através da exclusão ou inclusão homogeneizadora, feita pelos próprios artistas ou pelas instituições de arte* (Barrer, *Ibid.*, p. 74), com recurso a referências políticas e culturais de associação ou de oposição.

## 8.2. Referências culturais de oposição e de associação

A afirmação artística do criador da Guiné-Bissau tem decorrido entre países francófonos e lusófonos, que mantêm relações concorrenciais<sup>306</sup>. Mas, se a francofonia se caracteriza por ser inclusiva de diversidades culturais e linguísticas, a lusofonia tende para a uniformização. Por este último motivo, no contexto português os conflitos e as críticas (políticas e sociais) são secundarizados, se não mesmo esquecidos, na maioria das obras dos artistas estudados, até pelos que se movimentam noutros contextos linguísticos e culturais. Além das representações de uniformidade lusófona e da arte africana, os períodos pós-independência nos PALOP, com crises económicas e guerras, em certos casos vividas e relatadas pelos próprios artistas, como Ntaluma, podem ajudar a explicar a prioridade de temáticas tradicionais e rituais. Estas últimas, quando abordadas de forma generalista, permitem múltiplas interpretações sobre o passado. Primeiro, são um meio, como explicitado no discurso do representante da embaixada de Moçambique, transcrito anteriormente, de procura das origens que legitime o nacionalismo e o pan-africanismo. Depois, são uma forma de estabelecer compromissos,

---

<sup>305</sup> “Il faut rappeler également que l’art, depuis son apparition, commence sans marché et peut faire carrière sans lui, ce qui ne veut pas dire sans public (...)” (Barrer, *Ibid.*, p. 109)

<sup>306</sup> Por exemplo, *em 1997 a Guiné-Bissau adere à Comunidade Financeira Africana (Franco CFA)* que, segundo alguns autores, *não contribuiu para o desenvolvimento do país, por falta de outras medidas económicas e da fragilidade do Estado* (Sangreman; Sousa Jr; Zeverino & Barros, 2005, p. 15, [documento electrónico]).

económicos e políticos, entre produtores e consumidores de arte, em contexto pós-colonial. Para além do público português composto por pessoas com ligações passadas ou presentes àqueles territórios, o consumo diversificado daquelas obras fica também patente no percurso artístico e migratório de Ntaluma. O artista, do Museu Nacional de Etnologia de Nampula, muda-se para a cidade de Maputo, devido às ligações familiares restabelecidas através de um comerciante de arte de nacionalidade russa. Naquela cidade, o contacto do criador com públicos de diversas nacionalidades, entre os quais moçambicanos ligados a instituições estatais e cooperantes europeus (noruegueses, portugueses e franceses), possibilita-lhe emigrar para Portugal e expor em outros dois países europeus; em Genebra (Suíça) e na Galerie d'Art Africain, em Toulouse (França). Com as novas ligações que estabeleceu em Portugal, expôs obra na “African Art Gallery” em Londres, ao mesmo tempo que mantém relações institucionais com o seu país para reforçar a representatividade artística e a projecção internacional<sup>307</sup>.

A diversidade das relações sociais estabelecidas pelo escultor está longe do campo artístico estudado por Margot Dias (1973), onde dominavam as relações com os comerciantes tanzanianos ou com os colonos portugueses. A análise daquele contexto colonial, condicionante do estudo referido, teve, portanto, que ser complementada com as articulações entre escultores makonde e grupos de oposição política ao sistema colonial. Estes últimos, como especificou Ntaluma, eram formados por moçambicanos de várias regiões e etnias, entre os quais makondes, aliados a movimentos nacionalistas e pan-africanistas. Por isso, o artista citou Marcelino dos Santos [1929-], como um dos dirigentes da UDENAMO, que com Kwame Nkrumah [1909-1972], o primeiro presidente do Gana, em 1961, reuniram os três movimentos nacionalistas moçambicanos. O presidente da primeira colónia britânica na África ocidental a obter a independência, em 1957, foi ainda responsável pela organização da I Conferência dos Estados Independentes de África (cf. cap. 5) e da Federação Pan-africana dos Sindicatos. Foram acções que visaram evitar a cisão entre líderes nacionalistas, que punha *em causa a possibilidade de uma terceira via entre sistemas socialistas e capitalistas* (Venâncio,

---

<sup>307</sup> No ano de 2006 assinou um *protocolo com a LAM para expor nas novas delegações europeias daquela empresa (Porto, Madrid, Roma), recebendo em troca a matéria-prima (cinco troncos de pau-preto) e viagens de avião para os mesmos locais e para Moçambique*. Projecto que se encontrava a preparar (Ntaluma, 17 de Outubro de 2006, [correio electrónico]).

2000a, p. 74), e *conter a ameaça do neocolonialismo* (Wallerstein, *Ibid.*, p. 53). A complexa geopolítica mundial que, entre os anos 50 e 70, envolveu a África como principal arena, não será aqui examinada por já ter sido analisada pelos vários autores citados. A título de contextualização, a Guerra-fria implicou a contenção da influência soviética em África por parte dos EUA, com o intuito de substituir as antigas potências coloniais. Como resultado das diversas intenções das potências coloniais e neocoloniais, uma grande parte dos países ou dos líderes africanos, nomeadamente, dos movimentos dos territórios sob o domínio português<sup>308</sup>, adoptou a via socialista. Desde o início dos anos 60 a meados dos anos 70, os últimos fizeram a luta armada contra a *recusa do governo português em negociar a independência colonial* (Venâncio, *Ibidem*, p. 81, 78). Como partidos socialistas únicos assumiriam a governação daqueles países independentes, até aos anos 90, e contaram com a colaboração de alguns intelectuais e artistas naturais de Portugal, como Zé Júlio (cf. cap. 4). O engajamento deste artista continuou depois da independência e fez com que mantivesse a sua identidade moçambicana. No seu caso, a abordagem de motivos tidos como primitivistas não está exclusivamente ligada à apropriação da arte moderna ocidental. A sua legitimidade reside, nas palavras do artista, na longa convivência com as culturas autóctones, bem como, da sua participação no processo de independência e de afirmação nacional moçambicanos.

Na Guiné-Bissau a presença de instituições francófonas, como a Embaixada e o Centro Cultural franceses, possibilitou a emigração para o Quebec e a continuação do percurso artístico de Lilison. A emigração permitiu-lhe o reconhecimento em vários meios artísticos; do país de origem aonde regressou, em 1995, para expor individualmente e dar formação, à integração na Bienal de Arte Africana Contemporânea em Dacar no ano seguinte. Apresentou-se e é referido entre os artistas daquele evento, não com o seu nome artístico habitual e ligado à identidade guineense, mas como Januário Tomás Souza Cordeiro (S.a., 1996, [documento electrónico]). A coexistência de identidades, nem sempre isenta de contradições e de hesitações pessoais, deve-se à

---

<sup>308</sup> O MPLA foi criado em 1956, ainda que, nos anos 60, o seu poder nacionalista se tenha dividido com a intervenção, na luta anticolonial, da UPA, apoiada pelo Congo e pela Tunísia, países, então, tidos como Não-Alinhados (Wallerstein, *Ibid.*, p. 50, 56). O PAIGC nasceu, igualmente, no ano de 1956 e foi militarmente mais forte que a FLING. Em 1960, surgia no Gabão o CLSTP que, em 1972, deu lugar MLSTP. Moçambique oficializava na Tanzânia, no ano de 1962, a FRELIMO.

circulação entre países que o coloca em situação de liminaridade social e logo de alteridade. O cruzamento identitário é evidente nas entrevistas que concedeu no âmbito deste estudo. Todas as entrevistas decorreram em português, por estarmos em Portugal e ser esta a minha língua materna que para ele é idioma veicular. No entanto, em conversas sobre as suas vivências no Canadá utilizava o francês, que ambos falamos. O crioulo guineense era empregue raramente, devido ao meu fraco nível de conversação naquele idioma, e servia para evocar e explicar certos conceitos ligados às especificidades da sua cultura de origem. Por último, a grafia árabe não só remetia para o estilo pictórico da Escola de Pintura de Dacar, como para a Guiné-Bissau e para a sua recente conversão ao Islão. Nunca pronunciou palavras árabes, devido ao meu desconhecimento da língua e da sua aprendizagem ainda estar no início. Assim, pôde assumir múltiplas referências culturais e linguísticas, legitimadoras do seu estilo artístico. A Guiné-Bissau é destacada como origem e repositório de memórias de experiências vividas, entre estas as rituais e religiosas, ligadas à alteridade criativa. A alteridade é representada e percebida artisticamente em contextos de imigração e em sociedades ocidentais, onde também se integra. Primeiro, enquadrou-se em instituições francófonas, em especial canadianas, e, mais tarde nas lusófonas, sobretudo na região de Lisboa. Pode-se agora compreender que, as suas relações artísticas com o Senegal ficam a dever-se, não apenas, à proximidade geográfica e aos movimentos migratórios entre aqueles dois países, mas sobretudo à rede de relações francófonas. A mesma articulação artística pôde ser constatada entre São Tomé e Príncipe e países francófonos da África Ocidental, como o Senegal e o Gabão (cf. cap. 6). Este tipo de relações também se verifica em Cabo Verde, ainda que nos estudos de caso não seja evidenciado, pois os dois artistas analisados integram-se, desde os anos 70, no contexto português.

A Bienal de Arte Africana Contemporânea de Dacar, denominada Dak'Art, é um dos acontecimentos artísticos daquele continente em que mais se estabelecem conexões internacionais. Teve a sua origem no I Festival Mundial de Artes Negras (FESMAN I) impulsionado por Leopold Senghor, em 1966, no âmbito da afirmação político-cultural daquele país a nível internacional, feita com base em valores pan-africanos que influenciaram a arte ocidental. “N'ayant donc pu nier l'Art nègre, on a voulu en minimiser l'originalité sous le prétexte qu'il n'avait le monopole ni de l'émotion, ni de

l'image analogique pas même du rythme. Et il est vrai que tout artiste véritable est pourvu de ces dons, quels que soient son continent, sa race, sa nation. Il n'empêche, il a fallu que Rimbaud se réclamât de la Négritude, que Picasso fût ébranlé par un masque baoulé, qu'Apollinaire chantât les fétiches de bois pour que l'art de l'Occident européen consentît, après quelques deux mille cinq cents ans, à l'abandon de la *physéôs mimesis*: de l'imitation de la nature.” (Senghor, 1977, p. 59) O paradigma denota um afro-centrismo essencialista, inverso ao das concepções coloniais sobre *arte negra*, mas mantém as dicotomias artísticas. No entanto, exprime uma visão crítica protagonizada pelos próprios, tal como o orientalismo se revelou um arquétipo de dominação e de apropriação cultural, por parte das sociedades ocidentais, a que foi preciso reagir (Said, 1978). Embora as manifestações de arte contemporânea, entre as quais as bienais de arte em África, tendam hoje a afastar-se das teses da autenticidade, ainda se destinam preferencialmente a consumidores associados a elites intelectuais e cosmopolitas. Deste modo, a produção artística identificada com as realidades africanas actuais continua orientada para públicos ocidentais, bastante diversificados, mas que não deixam de influenciar as criações (Diadji, 2002, p. 28). Uma situação similar é também experimentada pelos seis artistas, que ora resultou dos seus percursos migratórios, ora foi motivo de emigração.

L. Senghor, à luz da teoria do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre e da especificidade da colonização portuguesa, reflectiu sobre *latinité e négritude* (cf. Venâncio, 2000, p. 59). Estas ligações teóricas e ideológicas serão aprofundadas mais à frente, por ajudarem a problematizar a temática da lusofonia (cf. 8.3. Luso-tropicalismo e africanismo lusófono). Por agora, registre-se que a adopção do modelo cultural da negritude por intelectuais e artistas da África lusófona (alguns cujos nomes foram referidos nos discursos do capítulo anterior: Noémia de Sousa [1926-2003] e José Craveirinha [1922-2003] de Moçambique), não é consensual entre especialistas e políticos. Há os que consideram que teve uma grande repercussão (Laranjeira, 1995 e Santos, 1975, cf. Venâncio, 2000a, p. 72) e os que, pelo contrário, afirmam a prioridade dos processos nacionalistas, ainda que acompanhados por uma *negritude endógena* (Margarido, 1980, cf. Venâncio, *Ibidem*). Em contexto colonial, o autor e membro da segunda geração do grupo literário Claridade, Gabriel Mariano [1928-], critica a



homogeneidade do modelo de G. Freyre e “ (...) escreve de Lisboa acerca da ‘Negritude e Caboverdeanidade’, num pequeno texto publicado em Maio/ 1958 (...)” (Carvalho, 1991, p. 19). Porém, *o segundo número da revista “Cabo Verde” em que colaborava foi interdito pela censura antes da sua publicação (Ibidem)*. A repressão política e colonial portuguesa, derivada da consolidação do Estado Novo<sup>309</sup>, e o pouco apoio aos movimentos de libertação por parte de L. Senghor concorreram para a primazia dos nacionalismos, apoiados em teorias gerais sobre a dominação. Como exemplo destaca-se a teoria marxista, não essencialista, sobre a síntese cultural entre dominantes e dominados de Amílcar Cabral [1924-1973] (cf. Venâncio, 2005, p. 148-149). Os movimentos pan-africanos (afro-americanos e da negritude) foram então motivo de críticas. Eram vistos como movimentos associados a uma burguesia ocidentalizada e desenraizada, que não davam conta da diversidade cultural e artística daquele continente (Cabral, 1975, p. 343-344, 356). Apesar do autor ser contra a política de assimilação da colonização portuguesa<sup>310</sup>, acredita que *a luta armada implicava também um progresso cultural feito com base na reaproximação da elite de intelectuais assimilados e das massas populares, através da criação de escolas para alfabetização e formação*. Para concretizar a *contestação, que levasse à independência e ao progresso*, não era totalmente adverso ao uso do português enquanto língua escrita e de comunicação inter-étnica e inter-estados (*Ibid.*, p. 321, 344 e 333).

No âmbito de uma lógica de educação semelhante, Ntaluma fez parte da sua escolarização em escolas criadas pela FRELIMO, onde o ensino decorria em português. Daí, apresentar um discurso estruturado como narrativa de síntese sobre a história colonial e a resistência em Moçambique. Pelo mesmo motivo, escreve preferencialmente em português, ainda que por vezes também o faça em suaíli. Os textos escritos acompanham a sua criação plástica, embora não sejam publicados ou publicamente

---

<sup>309</sup> Nos anos 20 do séc. XX formaram-se: o *Partido Nacionalista Africano que visava desenvolver um movimento pan-africanista, com presidentes dos cinco territórios colonizados por Portugal, que levasse ao seu reconhecimento como nações num Estado confederado; e A Liga Africana, de âmbito regionalista, apoiada pelo PCP e que previa a autonomia das colónias e a sua constituição como nações com Estados independentes*. Porém, *a centralização do poder e da ditadura militar (1926-1930) portuguesa deitou por terra as ambições federalistas e autonomistas destes partidos políticos* (Maino, 2004, p. 327-337). Para uma análise aprofundada da longa história colonial, em particular de São Tomé e Príncipe, que não cabe aqui esmiuçar, consultar a referida tese (Maino, *Ibidem*).

<sup>310</sup> Por negar a cultura daqueles povos e chegar ao ponto “ (...) d’absurdité le plus élevé (...) où Salazar affirme que l’Afrique n’existe pas.” (Cabral, *Ibidem*, p. 319)

acessíveis. As reflexões escritas servem-lhe como orientações temáticas pessoais no processo criativo, contrariamente ao que foi constatado na pintura do zairese, Tshibumba Matulu [1946-?], onde os textos eram integrados nas obras (Fabian, 1996, p. 220). Em alguns quadros de Alice a escrita faz parte das imagens para reforçar e explicar os temas pictóricos. À semelhança do pintor do Zaire, que escrevia em francês, as frases em português visam actuar sobre um público mais vasto. Já no livro que a artista publicou (2002) predominam os textos em crioulo de Santiago, pois é destinado às novas gerações da diáspora cabo-verdiana em Portugal (cf. cap. 1). Nestes casos, a escrita é uma *performance de conhecimentos históricos* (*Ibidem*, p. 249), de memórias e de reflexões pessoais, além de um meio de afirmação social e de informação complementar. O mesmo tipo de objectivos é assumido nos poemas de Lilison que acompanham a exposição das obras plásticas.

Em 1969, as posições críticas e dissidentes face à negritude e ao Festival de Dacar deram origem a um evento alternativo de contestação, o I Festival de Cultural Pan-africano em Argel (Argélia). Este festival assentava num projecto político ligado ao modelo socialista e promoveu uma unidade artística inclusiva da África do norte. Eram propostas com objectivos de independência económica e de consciência nacional, como alternativas à projecção política internacional da negritude. O apoio da OUA fez reunir delegações de países africanos, movimentos de libertação da África lusófona ainda sob domínio colonial (MPLA e PAIGC), da África do Sul (ANC), e da diáspora africana nos EUA (BPP) (V.A., 2005, p. 258). O evento contou ainda com colaborações intelectuais como a do nigeriano, Wolé Soyinka [1934-], com o conceito da *tigritude*<sup>311</sup>, ou do manifesto pan-africano onde os artistas eram tidos como protagonistas da emancipação política. Porém, as manifestações ligadas às artes plásticas, que então tiveram lugar, seguiram a estruturação do festival de Dacar; com uma exposição dedicada à arte tradicional, a qual também incluiu a cedência de colecções do Museu do Homem (Paris) e a presença do etnólogo e crítico de arte Michel Leiris; e exposições de arte moderna, marcada pelo cubismo, expressionismo abstracto e gravura panfletária ligada ao partido

---

<sup>311</sup> Referido na sua obra de (1976) *Myth, Literature and African World*, em oposição ao conceito de *negritude*; *um tigre não afirma a sua tigritude, ele age*, sendo que em África não há tigres. O escritor esteve igualmente envolvido na organização da FESTAC na Nigéria. Foi o primeiro autor africano a receber em 1986 o prémio Nobel da literatura.

norte-americano. Em termos musicais o free-jazz fez uma ruptura com o jazz clássico de influência e aceitação europeias, representado em Dacar por Duke Ellington [1899-1974] (V.A., *Ibidem*).

Em 1977, seguir-se-ia o II Festival Mundial Africano de Artes e Cultura (FESTAC'77) em Lagos (Nigéria). Contrariamente ao de Dacar, foi dirigido exclusivamente por africanos (Powell, *Ibid.*, p. 157) e abrangeu todos os países daquele continente, bem como, as diásporas africanas e as comunidades tidas como negras de várias regiões do globo como: Austrália, Nova Zelândia, Papua Nova Guiné, Índia e Oceânia (Apter, 2005, p. 56). No entanto, a sua organização revelou cisões políticas entre representantes francófonos e anglófonos, assim como, de orientação capitalista ou socialista. O principal conflito, sobre o controle da própria organização do evento, verificou-se entre os senegaleses, que privilegiaram as artes negras do continente africano, e os nigerianos e os guineenses<sup>312</sup> com uma visão abrangente que incluía quase toda a humanidade (*Ibidem*, p. 53, 58-59). Aquando do *mapeamento das participações*, não foi formada uma categoria lusófona separada. A Guiné-Bissau foi incluída como estado independente, mas Angola e Moçambique, como colónias portuguesas, estavam representadas pelos movimentos de libertação. Os últimos vieram a juntaram-se, mais tarde, como representantes dos governos e dos países independentes (*Ibid.*, p. 288).

Zé Júlio, a convite do Governo de Moçambique, organizou a participação moçambicana nos festivais da Argélia e da Nigéria, integrando-se entre os artistas seleccionados. Como referiu a respeito do FESTAC'77, as obras dos artistas africanos representados fizeram-lhe lembrar as de Picasso, o que pensa *derivar de terem estudado no Ocidente e ficado confusos* com as distintas referências artísticas. Na sua perspectiva, os artistas que se diferenciaram plasticamente foram os moçambicanos, por *conservarem a força das suas referências culturais*. No entanto, acrescenta que *não é totalmente purista pois admite que admira as criações inovadoras*, dando o exemplo do escultor moçambicano contemporâneo, Joss, que inova com base em elementos tradicionais. Assim, não concorda com os críticos de arte que denomina de *puristas*, ainda que também não apoie uma adopção dos cânones ocidentais (Conversa em 18/06/2003).

---

<sup>312</sup> Apesar da Guiné-Conacri ter sido colonizada pela França, em 1958 tornou-se independente, fez uma ruptura com as organizações francófonas e aliou-se à URSS.

As dificuldades políticas e económicas dos países envolvidos não permitiram, tal como na Argélia, a organização de edições posteriores. A prosperidade económica resultante comércio petrolífero, além do apoio da OUA, possibilitaram à Nigéria organizar o festival, enquanto cerimonial de afirmação nacional e de interacção no circuito cultural global. Contudo, a crise provocada pela queda dos preços do petróleo pôs fim à sua continuidade.

Aqueles foram espectáculos internacionais que pretendiam ser alternativas às exposições universais e imperiais ocidentais (europeias e norte-americanas). “But unlike its imperial forebears, FESTAC rejected the opposition between civilization and barbarism that sustained colonial overrule. (...) Drawing on the discourse of anticolonial struggle in the neocolonial context of the 1970s, a ‘return to origins’ was the only way toward final emancipation and self-determination. In this sense, FESTAC performed a cultural exorcism, casting out the colonial ghosts and demon that continued to afflict African hearts and minds.” (Apter, *Ibid*, p. 5) Assim, as exposições de cultura material incidiram, uma vez mais, na arte pré-colonial, enquanto procura e afirmação política das origens culturais, ou na arte moderna como testemunho de progresso.

O festival senegalês destacou-se pelos apoios governamentais e de entidades como a UNESCO, a revista *Présence Africaine* e de reconhecidos políticos e intelectuais franceses, entre os quais antropólogos (V.A., 2005, p. 258-259). Estas conexões contribuíram para a confirmação artística internacional daquele país até à actualidade<sup>313</sup>, nomeadamente, com a organização de sete edições da bienal de arte a partir de 1992 e até 2006 (<sup>314</sup>) e do FESMAN II, previsto para 2008, com o tema “Renascimento Africano”, onde o Brasil surge como principal país convidado (Agência de Notícias de África, 2004, [documento electrónico]).

---

<sup>313</sup> Apoios e patrocínios financeiros que se mantêm, tanto por parte do governo senegalês, como de instituições como: a UE, o Centro Cultural Francês em Dakar, a Comunidade Francesa da Bélgica, a DGCI, etc.

<sup>314</sup> Um dos principais critérios de selecção dos júris das bienais tem sido a obrigatoriedade dos criadores possuírem a nacionalidade de um país africano, ainda que possam ter dupla nacionalidade, ou ser emigrantes há várias gerações. Os artistas que não reúnam aquelas condições são integrados na exposição Dakar Off, que chega a incluir, por exemplo, artistas europeus a residir em países africanos. Os artistas originários de territórios não autónomos, como por exemplo as possessões francesas, como a ilha da Reunião, a da Martinica, etc. têm sido excluídos. No entanto, têm sido incluídos artistas do norte de África, contrariamente à política de selecção senhoriana do festival de 1966.

O festival nigeriano, concebido como a continuação do seu homólogo senegalês, acabou por pôr em evidência diferentes concepções da negritude, implicadas na competição política entre aqueles países e as suas respectivas elites políticas. O Senegal apresentou uma visão elitista de uma negritude afirmada através das artes e das relações de assimilação com a francofonia. Contrariamente, a herança do pragmatismo anglófono fez com que na Nigéria a tónica tivesse sido posta numa negritude universal, protagonizada pela nação de acolhimento onde a prioridade foi para os fins económicos e políticos. A ruptura entre aquelas nações faz com que o próximo festival senegalês, programado para 2008, seja apresentado como a segunda edição, em vez da terceira.

As elites sociais, as suas ligações com determinadas etnias, e as condições económicas da organização daqueles festivais são as principais dimensões de análise da obra de Andrew Apter (2005). Contrariamente, o estudo de I. Wallerstein (1967) explora pouco aquele tipo de fenómenos, como o próprio autor assume no epílogo, redigido dez anos depois da primeira edição, para privilegiar a análise da afirmação da unidade do continente africano. Esta perspectiva deve-se ao facto daquele africanista ter acompanhado no terreno as dinâmicas de emancipação política, ameaçadas na época por políticas coloniais e neocoloniais. Neste sentido, as críticas feitas a essa identificação ideológica com o contexto de estudo divergem das que podem ser tecidas a Apter, pela sua postura economicista e desvinculada da observação da FESTAC. O último, historiador e antropólogo, baseou o seu estudo, feito mais de uma década depois do evento, na análise documental e nas transformações históricas posteriores daquele país. Porém, se analisarmos as exposições universais ocidentais, como a Expo'98 – “Oceanos: um património para o futuro” em Lisboa, podem tecer-se constatações genéricas similares. Assim, também foi um evento de promoção nacional a nível europeu e internacional. O tema remetia para questões ecológicas e para a história dos “descobrimentos” marítimos protagonizada pelo país de acolhimento. Durante a última década do século XX, a mesma temática motivou estudos históricos sobre África, através de uma intensa actividade editorial e institucional (Maino, *Ibidem*, p. 193). Na exposição mundial foi ainda aquele passado a ser projectado nas expectativas futuras de patrimonialização dos oceanos que interligam os territórios representados

expositivamente, dos quais fiz apenas algumas menções aos que integraram obras dos artistas em análise, nomeadamente, Cabo Verde e a CPLP.

Com as inúmeras ressalvas face aos diferentes contextos políticos e históricos daqueles eventos internacionais, a regularidade da ocorrência de feiras e de exposições universais em contextos ocidentais e em países com maior desenvolvimento económico é ilustrativa da desigualdade na exploração de recursos. Não sendo esta uma temática desenvolvida nesta investigação, serviu como chamada de atenção para a importância da relativização das várias perspectivas sobre espectáculos (políticos) de cultura e de como estas podem tornar-se mais heurísticas quando consideradas comparativamente (Karp & Lavine (eds.), 1991; Kifleyesus, 2007; Kirshenblatt-Gimblett, 1998). Foi o que pretendi fazer com o confronto de autores com posições opostas e destas com o material empírico recolhido.

Em Portugal, diferentemente da França, as anteriores contribuições artísticas e posicionamentos políticos africanos têm tido menos expressão nas manifestações em torno da lusofonia e da arte. O sistema colonial e ditatorial, que levou às guerras de independência, e, posteriormente, a uniformidade simbólica no protagonismo de Portugal e do Brasil<sup>315</sup> na *comunidade lusófona*, tem dificultado até à actualidade o reconhecimento de contribuições diversificadas.

Apesar da receptividade artística francesa e britânica, esta não impede a manutenção de certos territórios ultramarinos, interferências políticas em regiões anteriormente colonizadas, nem a marginalização social das populações imigradas. Alguns exemplos da manutenção daquelas relações de antagonismo foram as intervenções militares de França, em 2003, na Costa do Marfim e da Grã-Bretanha, em 2000, na Serra Leoa, tal como, em 2005-06, os fenómenos de violência juvenil nas periferias de cidades como Paris. Estes fenómenos derivam, não só de heranças coloniais, mas sobretudo de uma oposição, *fomentada pelo declínio hegemónico ocidental que perde força unificadora, entre elites cosmopolitas com uma ideologia de globalização e movimentos baseados em identidades de pertença colectiva e étnica* (Friedman, 2003, p. 7). Outros autores, como David Lepoutre (1997), contrariam o mito

---

<sup>315</sup> Portugal por estar integrado na UE e o Brasil pela sua importante posição a nível da economia mundial. Na cimeira da CPLP no ano de 2006 o Brasil não se fez representar, optando pela participação na cimeira dos G8 que decorria no mesmo período em São Petersburgo (Rússia) e onde foi o país convidado.

da violência nos guetos da periferia de Paris, afirmando que se trata de uma fase transitória e de aprendizagem da contestação, própria da cidadania. Mas, a contestação manifesta em acções violentas, contra veículos e equipamentos públicos, passível de ser sancionada judiciariamente, implica um acesso limitado destes grupos a outros meios de socialização. Por isso, no âmbito das ciências sociais europeias, nomeadamente na antropologia urbana e sociologia francesas, a mediação social é restringida a fenómenos do âmbito da normatividade judicial e laboral (Ben Mrad, 2002; Le Roy & Younes (dirs.) 2002).

Em competição pelo domínio dos recursos naturais, os EUA têm igualmente continuado a marcar presença no continente africano, através de acções militares (1992 – Somália), empresariais e diplomáticas (Fourchard, 2006, p. 14-15). A alta taxa prisional de populações afro-americanas, ou de origem imigrante, atesta também a desintegração social das mesmas. Em Portugal as políticas sociais de alojamento de imigrantes verificam idênticas características de marginalização, agudizadas pela persistência de bairros degradados e clandestinos. A maioria dos artistas estudados habita em zonas periféricas de Lisboa; numa primeira fase em bairros clandestinos e posteriormente integrados em habitações sociais.

Devido ao contexto lusófono ser periférico, na economia mundial, depende mais de representações simbólico-ideológicas de unificação cultural e menos de acções efectivas. Estes aspectos, no passado, levaram à adopção de paradigmas como o luso-tropicalismo (Cf. 8.3. Luso-tropicalismo e africanismo Lusófono) e, hoje, fazem com que as ingerências de Portugal em territórios anteriormente colonizados sejam menos visíveis<sup>316</sup>, bem como, que a CPLP não esteja em pleno funcionamento<sup>317</sup>. Logo, os PALOP procuram outras parcerias, através da adesão a organizações supranacionais (UA, OIF, CN, ONG's, etc.). O mesmo se passa ao nível das manifestações artísticas. Os artistas, face ao consumo diminuto e periférico de arte nos seus países de origem e em Portugal, procuram outras vias de reconhecimento social e artístico. Dois deles decidiram mudar de destino migratório; Valdemar elegeu a Irlanda e Lilison regressou

---

<sup>316</sup> Ainda que ocorram, como no caso da presença militar portuguesa na Guiné-Bissau no ano de 1999.

<sup>317</sup> Veja-se a continuação da entrevista do primeiro-ministro português: “ (...) É claro que não posso esconder que em termos de solidez institucional e de integração no espaço multilateral e regional esse potencial ainda não foi atingido. Mas é nesse domínio que estamos a trabalhar.” (S.a., 2006, *Ibidem*).

ao Canadá. Exceptuando João Lima e Valdemar, todos expuseram em diferentes países, além dos de origem ou de acolhimento migratório. Porém, a abertura das actividades culturais europeias à alteridade artística, nem sempre é acompanhada pela admissão de todos os criadores. Assim, Ntaluma não obteve visto para se deslocar a França para a exposição individual da sua obra. As restrições à imigração e à circulação de cidadãos não-europeus dão conta da dialéctica entre as diferentes unidades e interesses político-culturais. São unidades dependentes de uma lógica de poder estabelecida através de oposições pan-nacionalistas, adstritas a culturas regionais com ambições globais, como a europeia, a norte-americana, a africana, ou os espaços francófonos, anglófonos, lusófonos, etc., e entre estes e as respectivas políticas nacionais.

Porque a globalização é hierárquica e se repercute nos mercados artísticos, como procurei demonstrar, os percursos dos artistas estudados integram tensões identitárias. Por um lado, eles representam a especificidade cultural, por outro, as suas obras são desterritorializadas e apropriadas politicamente. A discussão com Ntaluma, sobre a minha legitimidade em escrever e publicar sobre a arte makonde, faz parte da percepção que ele tem desses fenómenos. O artista reagiu negativamente à apropriação antropológica de elementos da sua cultura e procurou exercer o controlo, através da crítica a excertos das entrevistas e textos, que a seu pedido lhe tinha dado a ler. As suas críticas incidiram sobre a categoria de artesanato e certas questões políticas. A primeira por desvalorizar a arte que pratica, as segundas por poderem comprometer a sua carreira. A reacção do único informante que depende economicamente da produção artística é reveladora de condicionantes político-culturais. Mantive algumas afirmações com base na participação voluntária dos artistas (previamente aceite) e na sua recusa de pseudónimos por necessidade de reconhecimento artístico, mesmo através de estudos antropológicos. No entanto, a investigação como processo de troca, assente nas relações de confiança estabelecidas entre investigadora/ investigados, que aborda terrenos sensíveis<sup>318</sup>, fez com que optasse por fazer ajustamentos que não prejudiquem os informantes nem a própria pesquisa.

---

<sup>318</sup> “En premier lieu, nous le disions, les terrains sont sensibles en ce qu’ils sont porteurs d’une souffrance sociale, d’injustice, de domination, de violence. En second lieu, ils sont sensibles parce qu’ils impliquent de renoncer à un protocole d’enquête pas trop canonique, l’ethnographe devant ici mettre ses méthodes à l’épreuve pour inventer, avec un souci permanent de rigueur, de nouvelles manières de faire. (...) En



### 8.3. Luso-tropicalismo e africanismo lusófono

A teoria do luso-tropicalismo elaborada por G. Freyre, a partir da década de 30 e do caso brasileiro, pretendeu dar conta dos *sistemas de colonização moderna em especial do luso-católico*. Segundo afirma o autor, no prefácio à oitava edição em português de *Casa Grande e Senzala* (1954): “Essa validade, se afirmaria transregionalmente ou transcontinentalmente, (...) de maneira ainda mais específica com relação ao esforço do europeu civilizado no sentido de dominar ou reorientar culturas, civilizações e populações tropicais ou com elas conviver, em situações sociológicas de acomodação ou biológicas, de miscigenação ou de hibridação.” (Freyre, 2003, p. 9). A vertente genérica e *unitária* do modelo é sublinhada com a comparação metafórica, entre a abordagem antropológica e a combinação *de métodos de Pablo Picasso nas artes plásticas* (*Ibidem*, p. 10-11). Neste sentido, a fragmentação e a desconstrução humanas são tidas como aparências da unidade da obra artística e antropológica; do ‘civilizado’ em oposição ao ‘primitivo’. A análise antropológica de fenómenos de sincretismo cultural, resultantes da colonização, foi identificada e articulada com a arte ocidental, baseada na reapropriação criativa da diferença. São temas que continuam a ser abordados na actualidade, mas sob ópticas distintas (ex. Laplatine, 2002 e Gell & Hirsch, 1999). Deste modo, o que o sociólogo brasileiro considerava características de *acomodação que levaram ao triunfo social de uma nova cultura tropical, resultante do encontro de culturas* (Freyre, *Ibid.*, p. 10, 12), os investigadores contemporâneos interpretam como *tensões entre memórias e inovações truncadas* (García, *Ibid.*, p. 3), ou entre *elementos diferenciados que se sucederam* (Laplatine, *Ibid.*, p. 9, 11). Finalmente, há os que encaram o *multiculturalismo como uma metáfora que não dá conta de populações com experiências sociais e monoculturais separadas, apenas justapostas no espaço* (Friedman, *Ibid.*, p. 7).

No que respeita à arte há cada vez mais inversões da posição dos termos, por exemplo, quando artistas aborígenes se *guiam pela arte ocidental, mesmo que seja um processo altamente questionável* (Edwards, *Ibid.*, p. 258); ou quando a *adaptação*

---

dernier lieu, ces terrains s'avèrent sensibles en ce qu'ils relèvent d'enjeux sociopolitiques cruciaux en particulier vis-à-vis des institutions sociales normatives.” (Bouillon, Fresia & Tallio, 2006, p. 14-15)

*cultural* é problematizada, pelo artista senegalês Ndary Lo [1961 -], como *uma forma de oposição e reacção inversa contra tudo* (Falgayrettes-Leveau, 2002, p. 16). Por outras palavras, assume-se que a unificação cultural e artística é aparente e reveladora de *modos de acção* que envolvem diferenças e resistências culturais, como em certos discursos transcritos no capítulo anterior, além de ser um *veículo de significados com propriedades estéticas* (Gell, 1998, p. 66, 72). Pois, uma das propriedades de certos objectos, entre os quais os artísticos, é a de poderem ser *ambivalentes*, ou seja, ter um *duplo sentido; representar significados contrários e/ ou características de dois aspectos diferentes* (Derlon & Jeudy-Ballini, 2005, p. 25). A ambivalência e a instabilidade interpretativas já tinham sido notadas nos *constrangimentos, com historicidade ou sem, da nossa relação intrincada com todos os objectos* (Thomas, 1991, p. 208).

A antropologia, mesmo quando encarada como uma forma de *arte performativa cômica*<sup>319</sup> por ser destinada a um público ocidental, inclui uma diversidade de perspectivas, entre as quais as activistas (exemplos: antropologia colonial, marxista, pós-colonial e de género). Sem querer discutir as correntes da história da antropologia, por não ser o objectivo deste estudo, sustenho que se o engajamento histórico do antropólogo ocidental não lhe permite mudar a história (Gell & Hirsch, *Ibid*) ajuda a explicitar alguns fenómenos, não apenas para académicos e leitores ocidentais, mas para os próprios informantes. As perspectivas reflexivas, conjugadas com a análise de teorias tidas como complementares e nem sempre em oposição, facilitam o relativizar de conceitos antropológicos, muitas vezes associados ou apropriados por ideologias políticas, ainda que a relativização absoluta não possa ser definitivamente alcançada.

No tocante à noção de luso-tropicalismo, esta desenvolveu-se em Portugal em contexto académico<sup>320</sup> e colonial, concretamente, em eventos organizados pela

---

<sup>319</sup> “Writing anthropological comedies is not going to set the world to rights: it is just going to amuse some readers, initially and predominantly western-educated readers, in a certain way.” (Gell & Hirsch, *Ibidem*, p. xiii)

<sup>320</sup> “É também em meados dos anos 50 que o luso-tropicalismo penetra no campo académico nacional. Adriano Moreira é o principal responsável por esse facto, ao introduzir a doutrina gilbertiana no programa da cadeira de Política Ultramarina que ministra no Instituto Superior de Estudos Ultramarinos (ISEU). O critério luso-tropical, aceite por autores como Jorge Dias (antropologia), Orlando Ribeiro (geografia) e Almerindo Lessa (ecologia humana), começa a inspirar numerosos trabalhos teóricos e de campo (...). A reprodução de uma tese supostamente científica, mas também extremamente oportuna e conveniente, obedece a uma estratégia clara de instrumentalização da ciência para fins políticos.” (Castelo, 1999, p. 139)

Sociedade de Geografia de Lisboa como, em 1964, o I Congresso das Comunidades de Cultura Portuguesa. Nestas manifestações a língua e a dominação portuguesas surgem como factores integradores e unificadores das diferenças<sup>321</sup>. Estes foram aspectos recuperados por Portugal depois da independência colonial, alicerçados na harmonização *dos antagonismos e dos conflitos numa solidariedade horizontal entre os membros da comunidade da lusofonia* e face a outros blocos, como a *hispanidade, a francofonia e a comunidade britânica* (Moreira, 2000, p. 20). Como assume o mesmo político português *a perspectiva gilbertiana continuou a ser apoiada através de iniciativas académicas como o Colóquio sobre “O Luso-tropicalismo revisitado” e no facto da CPLP ter uma fronteira limitadora e um conteúdo unificador* (*Ibid.*, p. 19). Deste modo, é com base no luso-tropicalismo que o tropo da lusofonia tende a ser, agora, a principal referência homogeneizadora no contexto político português. Consequentemente, são conceitos controversos e criticados na sua dimensão política e ideológica por cientistas sociais (Alexandre, 1999, p. 142-143, Castelo, *Ibidem*, p. 41-43, Margarido, 2000) e políticos (Andrade, 1955, cf. Castelo, *Ibid.*, p. 41 e Ponte, 1974), mas também validados, respectivamente, como *teoria social sobre fenómenos de sincretismo cultural e plataforma de entendimento* (Venâncio, 2000, p. 12). Sem pretender conciliar posições, na área metropolitana de Lisboa, no sentido em que a abordei nesta pesquisa a lusofonia continua a ser uma ideia catalizadora de homogeneidade cultural. Logo, para a compreender na sua forma ideológica, que reside nas múltiplas instrumentalizações do luso-tropicalismo, é necessário confrontar as perspectivas envolvidas; das que fundamentaram na miscigenação a legitimidade da colonização portuguesa, às que a viram como um meio de fortalecimento do pan-africanismo (Senghor, 1964), até às que a recusam (cf. Ponte, 1974, p. 42; Alexandre, *Ibidem*; Diagne, 1964). O luso-tropicalismo como sistema de integração ou de assimilação foi defendido e atacado, quer por ideologias colonialistas (mais e menos reformistas) e pós-coloniais portuguesas, quer por pan-nacionalismos e nacionalismos africanos. A partir dos anos 50, serviu de justificação ideológica ao colonialismo português, face à postura crítica da ONU, legitimando-se como diferente dos outros colonialismos e perante a ameaça sentida de

---

<sup>321</sup> É de referir que foram feitas duas tentativas que não se concretizaram de estabelecer um acordo ortográfico; em 1940 entre Brasil e Portugal e em 1990 entre: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe.

absorção pela Espanha (Castelo, *Ibid.*, p. 99 e Alexandre, *Ibid.*, p. 243-244). Mas, na prática a miscigenação não neutralizava o racismo<sup>322</sup>, como criticaram políticos e cientistas sociais. Jorge Dias e Orlando Ribeiro, entre outros autores que adoptaram o modelo de G. Freyre, viriam a admitir que as práticas se desviavam do paradigma teórico e denotavam formas de discriminação em Angola, Moçambique e Guiné (Castelo, *Ibid.*, p. 126-128). Ao nível da integração escolar, a *igreja católica e o Estado não providenciaram uma educação adequada e extensiva à maioria dos africanos, além daquela incidir sobre a história, religião e valores associados ao regime*. “In Portuguese educational scheme there is no place for African traditions and institutions; on the contrary every attempt is made to bring the African to break with his tribal world.” (Ponte, *Ibid.*, p. 44) No entanto, o cristianismo, a evangelização e a vocação ecuménica tinham sido elementos, identificados por G. Freyre, e depois por A. Moreira, J. Dias e O. Ribeiro, que contribuíam para a simbiose luso-tropical (Castelo, *Ibid.*, p. 131-134) específica da *edificação da nação portuguesa* (Branco, 2005, p. 51). A igreja católica estava envolvida na administração colonial, não só através das escolas e das missões, como de uma estrutura institucional de regulamentação de práticas sociais quotidianas e rituais. Entre as instituições religiosas, como exemplificou Alice, contava-se a Acção Católica, com representantes laicos das várias colónias e regiões de Portugal. Nos anos 60, a artista participou nas actividades daquela organização que, além das religiosas, incluíam o teatro e a música. Enquanto representante de secções femininas cabo-verdianas, a artista chegou a deslocar-se a Portugal para integrar um Conselho Geral.

Entre os artistas analisados quatro ainda fizeram grande parte da sua formação em período colonial. Alice e João Lima frequentaram, respectivamente, escola e missão católicas em Cabo Verde, mas só o segundo prosseguiu os estudos na Escola Industrial e Comercial do Mindelo. Lilison estudou na escola primária da missão católica na região de Bolama e no liceu de Bissau. As dificuldades económicas e familiares fizeram com que Alice abandonasse a escola na 3ª classe e que Zé Júlio interrompesse os estudos em Portugal. Ambos retomariam a formação escolar; Zé Júlio até ao 5º ano do liceu ao mesmo tempo que trabalhava e Alice com um curso profissional de monitora escolar.

---

<sup>322</sup> “The *mestiços* are not accepted on the same terms as Europeans and in any case they form a very insignificant part of the population.” (Ponte, *Ibidem*, p. 43)

Depois da independência, Lilison e Ntaluma foram os únicos que tiveram uma escolaridade e uma profissionalização ligadas aos respectivos novos estados-nações. Porém, Ntaluma acabou por abandonar o ensino secundário devido à insegurança no trajecto escolar resultante da guerra civil em Moçambique. Valdemar fez toda a sua escolaridade em Portugal e depois da independência. Também em Portugal, João Lima teve de repetir o curso técnico e Alice tirou um curso profissionalizante. A maioria afirmou que o ensino recebido foi de valores e conhecimentos ligados à cultura portuguesa, como a língua, a religião, a história, ou a literatura. As práticas artísticas tornam-se, então, uma das formas de expressão da identidade de origem. Mesmo quando Alice elabora obras escritas muitos dos textos são escritos em crioulo, e, quando os criadores usam técnicas ou estilos de pintura, associados à arte ocidental, os temas remetem para motivos tidos como africanos.

Como reacção à situação colonial, certos processos de independência e de formação das nações africanas incluíram o *desenvolvimento de línguas e culturas autóctones*<sup>323</sup>, *contra a hegemonia das línguas de colonização* (Diagne, *Ibidem*, p. 151). Cito este artigo do linguista senegalês<sup>324</sup> por se opor, ainda que tenha sido publicado no mesmo número da revista *Présence Africaine* (nº 52, 1964), ao discurso de L. Senghor na Universidade de S. Salvador da Baía (Brasil)<sup>325</sup>, que advoga e identifica uma fusão entre *o espírito da negritude e o latino*. Como refere aquele ex-chefe de Estado, uma das suas primeiras preocupações foi “ (...) d’élargir la Francophonie à la Latinophonie, en introduisant, dans nos enseignements secondaire et supérieur, le Portugais à côté de l’Espagnol et de l’Italien.” (*Ibid.*, p. 5). As medidas justificavam-se pela presença de populações africanas de colonização portuguesa no Senegal, na necessidade de compreensão para a ajuda àqueles movimentos de libertação nacional e no relacionamento entre países africanos e o Brasil. Assim, usou a teoria de G. Freyre para

---

<sup>323</sup> Um exemplo emblemático da literatura africana é a escrita em Kikuyu do autor queniano, Ngugi WaThiong’o, mas que para manter a viabilidade comercial traduziu as suas obras em inglês (Chapman, *Ibid.*, p. 73-74).

<sup>324</sup> Um dos principais organizadores do Festival Cultural Pan-Africano (1969) na Argélia e crítico das ligações da *negritude* a França e aos EUA.

<sup>325</sup> Por ocasião da visita de Estado para participar numa *cerimónia em sua honra, como chefe de Estado, professor universitário e intelectual*, e assinar um *Acordo Cultural entre Brasil e Senegal* (Senghor, *Ibidem*, p. 5). Acontecimento que atesta que o Brasil tinha uma posição anticolonial face a Portugal, mesmo depois da instauração do regime ditatorial em 1964.

afirmar que a *simbiose biológica e cultural entre portugueses (tidos como mestiços com elementos africanos e árabes) e negro-africanos era singular e geradora de negritude e de nacionalismos africanos* (*Ibid.*, p. 11-12). A sua posição, se por um lado, reagia racial e culturalmente à dominação colonial, não deixou de implicar compromissos com países ocidentais com vista à afirmação internacional. Foram ambiguidades que, como assinalai, geraram críticas e reacções políticas, culturais e artísticas, também nos países africanos lusófonos. Nestes últimos, os nacionalistas africanos de orientação socialista, em 1961, criaram as Conferências dos Órgãos Nacionalistas das Colónias Portuguesas (CONCP) (Cristóvão, 2005, p. 783). Através desta organização *coordenaram a acção militar em três territórios onde havia rebelião activa* contra o colonialismo português (Wallerstein, *Ibid.*, p. 102).

Depois da independência, foram países que *escolheram livremente a língua portuguesa como oficial*, como se reitera no *Dicionário Temático da Lusofonia* (2005), mantida como instrumento de comunicação, de unidade política e literária. Este facto veio dar origem à designação e à sigla PALOP, que expressa as intenções de agregação institucional por parte de Portugal. A anterior obra de referência lexical (tal como outras de mapeamento territorial e cultural: Garcia, s.d.) pretende ser uma confirmação da lusofonia e foi publicada em vários países lusófonos sob a responsabilidade do Instituto Camões (Lisboa) e da Associação da Cultura Lusófona (sedeada na Faculdade de Letras de Lisboa). Nela são compiladas *palavras-chave*, como: lusofonia, mestiçagem e negritude, cujos significados continuam a destacar a miscigenação como uma das particularidades do colonialismo, agora não apenas português, mas também francês e espanhol, por oposição à separação racial no Império Britânico. Logo, a grande amplitude de práticas e de ideologias em torno de formas de sincretismo cultural, como a mestiçagem, o paradigma luso-tropicalista e a lusofonia; ou de nacionalismos e pan-africanismos, prova que são resultados heterogêneos, não só de contextos de dominação colonial, mas também de diversas elites intelectuais e políticas (Asad, 1991, p. 323).

Os discursos transcritos no capítulo anterior são ilustrativos de uma mesma diversidade interpretativa. As críticas à lusofonia foram feitas pelo professor universitário português e também pelo representante da embaixada de Moçambique, em prol de especificidades étnicas e/ ou nacionais. Em defesa do conceito intervieram: uma

jornalista, um organizador do evento e imigrantes africanos. As esculturas de Ntaluma que estiveram expostas conjugam ambos os pontos de vista. Deste modo, a arte possibilita-lhe veicular significações opostas e ambivalentes, dificilmente aceites sob forma de discursos (orais ou escritos), mas essenciais para a identidade do criador e para as sociedades em que aquele se integra (Forge, 1973, p. XVII-XVIII). A consensualidade em torno do conceito de lusofonia está então longe de ser absoluta, ainda que a homogeneidade linguística e cultural tenda a ser destacada pelos que pretendem um engajamento institucional. A língua e a literatura mantêm-se como foco simbólico, mesmo para os que participam reactivamente contra a unidade linguística e cultural (nacionalistas, pan-africanistas, críticos, etc.). Porque as entidades portuguesas e internacionais, locais e de âmbito global, ligadas à lusofonia promovem a arte enquanto politização cultural, tornam-se meios de afirmação de estatuto social para os vários intervenientes. Mesmo os artistas que se movem em diversos meios políticos e culturais, ao viverem num contexto periférico como o português, que pode apesar de tudo permitir a sua internacionalização, não põem totalmente em causa aquele tipo de eventos.

Contudo, ao atender-se a outras análises feitas a partir de realidades nacionais africanas, constata-se que são menos importantes as referências à lusofonia. Como explica em entrevista o antropólogo, cineasta e escritor angolano, originário de Portugal, Ruy Duarte de Carvalho [1941-], quando questionado sobre a existência de uma arte lusófona: “De todos os poderes constituídos que se ocupam de questões culturais, quem está preocupado com a lusofonia são os portugueses. Mais ninguém. O Brasil não se recusa, mas não se esforça. É aos portugueses que compete o investimento e o trabalho! Os brasileiros investem no crescimento económico, nós [angolanos] na consolidação da nação, ou de uma substância política estatal que nos possa assegurar a cobertura institucional que temos de forjar. Não dá muito tempo para curtir a lusofonia.” (Cunha, 2005, p. 21). Veja-se ainda, a “Entrevista com António Ole” [1951-] feita ao internacionalizado artista angolano, no âmbito da sua exposição retrospectiva na Culturgest (Lisboa) (Salema, 2004, p. 38-39). O mercado ou as instituições artísticas lusófonas nunca são mencionados. O destaque é colocado na crescente recepção da sua arte por públicos internacionais e angolanos. Em Angola, país onde reside, os seus principais clientes são as grandes empresas, como as petrolíferas, ou as elites da capital

(*Ibidem*). O reconhecimento de certas criações de arte contemporânea, como investimento financeiro, por parte de africanos e não apenas ocidentais, reafirma identidades artísticas. Mas, estas obras *visuais*, com novas temáticas e materiais (ex. pobreza, instalações, vídeos, etc.), visam ultrapassar os arquétipos da arte africana e pressupõem uma internacionalização, ao nível da arte contemporânea e do seu consumo não exclusivamente africano ou lusófono.

Nos estudos de caso dos capítulos anteriores, a africanidade é uma forma de afirmação cultural feita em função das relações com os contextos artísticos (instituições, públicos, etc.), nomeadamente com o português. Os artistas, com menor acesso a públicos alternativos ao português, têm de se cingir às manifestações que correspondem, muitas vezes, a meios de confirmação de uma identidade lusófona pan-nacional, afirmada como sincrética. Deste modo, os africanismos continuam a ser expressamente vinculados tanto pelos artistas, nas suas obras, estilos e discursos, como pelas instituições e público portugueses. Todos se distinguem ao representarem a alteridade; os primeiros para se diferenciarem e/ ou em consonância face aos segundos, que visam integrá-la enquanto materialização da ideologia lusófona. Como meio consciente de expressão e de reacção às dificuldades de integração (económica, social e artística) em Portugal, mas sobretudo como processo existencialista, os criadores prosseguem uma africanização artística. Esta é notória mesmo ao nível das práticas e das representações religiosas de Alice. Devido à sua socialização católica, em contexto colonial, continuou depois a identificar-se com esta religião, mas acentuou os elementos tidos como africanos. A ênfase expressa-se nas vivências religiosas (exemplo da crença em elementos do clero africano que foram beatificados) e em certos temas das pinturas da criadora. Alguns artistas plásticos originários de São Tomé e Príncipe também salientaram que artisticamente estão *presos a um saudosismo terrível de procura das raízes* (cf. cap. 6), contrariamente aos que ficaram no país. Zé Júlio constitui o exemplo inverso, onde foi a experiência da alteridade que faz com que se identifique com aquela. Valdemar, por ter passado grande parte da sua vida em Lisboa, quando questionado se faz *arte africana, urbana, afro-urbana, ou se prefere não classificar*, respondeu: “- *Prefiro não classificar a minha arte. Pois tirando a minha face nem todos os dias sou eu mesmo. Hahahaha!*”



(Dória, 27 de Março de 2006, [correio electrónico]) No entanto, ele expôs frequentemente em eventos ligados à arte africana lusófona e ao seu país de origem.

Apesar das variações que compõem o africanismo lusófono, mantém-se uma lógica corporativa e institucional com vista à confirmação política e artística. O africanismo lusófono corresponde, nestes casos, a uma valorização baseada na relação chave entre o discurso artístico e o discurso político. “Art talk is located in politics talk. In Africa, such identification releases the possibility of value.” (Chapman, *Ibid.*, p. 173) O que este autor identifica em África, principalmente na literatura sul-africana, como categorias em tensão – arte e política – problemáticas e necessárias, podemos analogamente encontrar nas diásporas africanas em Lisboa. Ainda que, aqui a tónica quase nunca seja posta na contestação, mas antes nos elementos africanos, que são parte das vivências dos criadores, e, enquanto tal, tidos como autênticos e legítimos.

#### **8.4. Convenções artísticas, coloniais e pós-coloniais**

Como procurei explicitar, são vários os estilos artísticos e as análises associadas aos seis informantes e aos criadores africanos de uma maneira geral. Por um lado, as instituições artísticas fazem prevalecer uma hierarquização com base em cânones ocidentais, que privilegiam a inovação estética e conceptual, por oposição à tradição, a certas idiosincrasias políticas e ao comércio turístico. Como exemplo, a arte makonde é, frequentemente, associada ao contexto colonial e ao mercado (turístico e de artesanato) destinado à Europa. No capítulo precedente ficou explícita a associação directa entre o turismo e aquela arte, estabelecida por um galerista de Lisboa, mesmo sob as objecções de Ntaluma baseadas em argumentos históricos. O mesmo tipo de associação justifica, para o curador e historiador de arte das exposições: *Magiciens de la Terre* (1989) e *Africa Remix* (2005), Jean-Hubert Martin, a inclusão, respectivamente, de apenas um escultor makonde; o primeiro de origem moçambicana e o segundo tanzaniano.

“À la même époque, en 1969-70, la Grosvenor Gallery de Londres présente une sculpture makonde. Ces bois sont caractérisés par l’extrême élongation des membres filiformes, qui autorise l’entrelacs très complexe des figures dans des poses extravagantes. Le marchand de curiosités indien Peera a longtemps favorisé l’inventivité et l’imagination des artistes qui lui apportaient leurs œuvres pour les

vendre. Après son départ, la production a pour l'essentiel sombré dans le stéréotype et la répétitivité, à l'exception de quelques artistes accrochés à leurs idées obsessionnelles comme John Fundi [1939-1991]. Lors de leur apparition en Europe, ces œuvres ont retenu l'attention de Max Ernst et de Salvador Dalí.

L'un des principes de sélection pour l'exposition «Magiciens de la Terre» a été de ne jamais écarter *a priori* aucun mouvement, même s'il paraissait ne relever au premier regard que de la répétition de formules éculées, mais au contraire de toujours enquêter le plus possible pour voir si du milieu n'émergeait pas une figure singulière faisant preuve d'une personnalité originale. C'est ainsi que notre choix s'est porté sur Fundi, repéré dans les catalogues. La taille de ses sculptures makonde dépassant largement le format d'une valise impliquait un réel engagement dans son œuvre qui allait au-delà de la vente facile. L'un des rejets de la sculpture makonde est aujourd'hui George Lilanga Di Nyama [1934-], qui retransmet cette anthropomorphose bizarre en la déplaçant dans un univers fantastique de peintures et des sculptures polychromes. Il représente en quelque sorte une troisième phase de l'art makonde. (...)» (Martin, 2005, p. 28-29)

Logo, a produção dos seis artistas analisados nem sempre se enquadra naquele tipo de critérios, visto que expressam experiências ligadas a uma identidade africana localizada e histórica (nos países de origem e em contextos migratórios). Mesmo que possa ser uma identidade plural, como ficou claro nas suas alusões culturais e artísticas cruzadas, porque se tratam de exteriorizações existenciais envolvem preposições estereotipadas e essencialistas. Assim, perante contextos migratórios, sociais e comerciais específicos, desenvolvem relações e ações com base na pertença étnica e cultural que nem sempre implicam rupturas artísticas. Ao proporem estereótipos, ligados a sociedades que não são imutáveis ou isoladas, os criadores põem em causa as noções dicotómicas – autenticidade/ inovação – dos galeristas.

Por outro lado, as instituições em que os artistas participam estão frequentemente associadas a objetivos e a ideologias sincréticas de unificação cultural e política de âmbito local, nacional ou internacional. Se o luso-tropicalismo se afastava das teses racistas desembocava num conceito racial, o da mestiçagem. Actualmente, a noção de lusofonia ao acentuar o elemento linguístico pretende contornar essa dificuldade, bem como, ultrapassar o nacionalismo português, para continuar a legitimar o sincretismo cultural. Porém, o monolinguismo evocado está longe da diversidade e da

complementaridade entre as várias línguas faladas; das oficiais, às maternas e às autóctones (Kukanda, 2000, p. 116).

No aspecto monolinguista a lusofonia difere da hispanofonia que, a partir de 1978, com a aprovação da Constituição Espanhola (e das *comunidades autónomas*), constituiu um compromisso legal e político entre a unidade nacional e os nacionalismos catalão, galego e basco<sup>326</sup>. O plurilinguismo é interno àquele país, ainda que a predominância do castelhano, por exemplo no ensino escolar, seja assunto de polémica. O mesmo não se passa em Portugal que, só no séc. XXI, reconheceu legalmente a única especificidade linguística regionalmente reivindicada, o mirandês, sem grande representatividade mesmo a nível local.

O termo de hispanofonia deve ser distinguido do *hispanic*, empregue na América do Norte para discriminar as populações imigrantes de países da América Latina. Os últimos atestam disparidade económica face aos do norte, agravada por disposições de instituições e corporações multinacionais, pela redução de políticas sociais e aumento da repressão de forças policiais, fronteiriças e prisionais (Rosaldo, 2001, p. xii). Estas diferenças são percebidas nos EUA como derivadas de nações ou de grupos que ainda não alcançaram a modernização, mas sem conexão causal com problemas sociais, como a pobreza (*Ibidem*, p. xiii-xiv), também identificados entre os afro-americanos. A aceção de hispânicos no senso comum norte-americano pode ser comparada à percepção dos africanos por muitos portugueses<sup>327</sup>. A separação social e racial subtil mantém-se, como cerne da ideologia da lusofonia, e dá lugar a vários tipos de reacções de negação/ aceitação da diferença cultural<sup>328</sup>.

---

<sup>326</sup> “Por supuesto, tan ambicioso y complicado proyecto de modernización y construcción nacional habría de tener que enfrentarse a también complejos problemas lingüísticos: desde el establecimiento del español o castellano como “la” lengua de España hasta el reconocimiento oficial de su carácter plurilingüe.” Valle, s.d., [documento electrónico].

<sup>327</sup> Os resultados de um estudo (extensivo e comparativo) sobre o racismo concluem que: “ (...) as crenças racistas se organizam em Portugal de forma semelhante à de outros países europeus; que os factores que estão na sua génese não são, significativamente, diferentes daqueles que subjazem ao racismo subtil ou flagrante noutros países; e que, em Portugal tal como nos restantes países europeus, a norma anti-racista incide sobre o racismo flagrante, mas não sobre o racismo subtil.” (Vala, Brito & Lopes, 1999, p. 55).

<sup>328</sup> Veja-se ainda as conclusões do estudo sobre jovens portugueses: “ (...) a consciência histórica dos jovens portugueses parece apontar para o «branqueamento» artificial, do capital histórico «sujo» associado à experiência colonial. O que eles reivindicam é o colonialismo como aventura, e artificialmente alimentam também, no plano mítico, um orgulho nacional derivável dessa essa experiência colonialista.” (Pais, 1999, p. 188)

Quanto ao projecto de expansão pan-hispânica, em países anteriormente colonizados da *Hispanoamérica*, como também é designada, mas não só (por exemplo nos EUA e no Brasil), é o castelhano que surge como idioma unificador. Com a criação, em 1991, do Instituto Cervantes, homólogo do Instituto Camões criado em 1992, assiste-se à afirmação do *espanhol como idioma pluri-nacional, multi-étnico e que se substitui ao território e cultura nacionais, com vista à criação de vínculos, essencialmente económicos, de uma comunidade pan-hispânica* (Valle, *Ibidem*, [documento electrónico]). Porém, a formação de uma área de influência pan-hispânica data do período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, através de entidades como a Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI) de 1949, ou a União Latina (UL) de 1954 (OEI, 2006, [documento electrónico]). A primeira entidade inclui países da América Latina, além dos ibéricos. A segunda envolve, desde o início, países europeus e da América do Sul, entre os quais: França, Itália e Brasil, mas Portugal só adere em 1972 e certos países da África lusófona apenas se integram a partir de 1992. Aquelas acções atestam um protagonismo espanhol na geopolítica mundial, em parte, justificado pela especificidade do seu colonialismo (quase ausente no continente africano<sup>329</sup> e com independências antecipadas na América Central e do Sul). A articulação do português e do espanhol pretende, até hoje, alargar o acesso aos mercados de implantação respectivos. No mesmo âmbito, em 1999, foi criado o Secretariado da Cooperação Ibero-Americana (SECIB). Em 2001, aquelas instituições participaram em conjunto, com políticos, representantes da OIF, da CPLP e cientistas sociais de várias universidades, no mencionado colóquio em Paris. Este colóquio promoveu a cooperação entre os três espaços linguísticos, tidos como blocos culturais, para ultrapassar questões nacionalistas e fortalecer posições na mundialização<sup>330</sup>, face à hegemonia dos EUA e da língua inglesa. Nos discursos e discussões dos intervenientes outras ideias repetidas foram: *o multiculturalismo, a diversidade, e a mestiçagem, entendidas positivamente, por*

---

<sup>329</sup> Excepto em áreas de Marrocos e na Guiné Equatorial. Apesar do regime franquista e contrariamente a Portugal, a Espanha em 1968 concedeu a independência à Guiné. Quanto a Marrocos depois de manobras políticas que envolveram vários poderes (desde o governo espanhol, o rei de Marrocos, movimentos de libertação tuaregue e o partido socialista argelino), a Espanha retira em 1975 do Sara (Pélissier, 2005, p. 201-201), mas até hoje mantém dois enclaves (Ceuta e Melilla).

<sup>330</sup> Conceito que, segundo os discursos políticos do evento, *por dar lugar à diversidade foi diferenciado do de globalização que avança por exclusões* (Hoyos, 2001, p.18, [documento electrónico]). Mas estas definições simplistas não problematizam a diversidade de conceptualizações e de fenómenos.

*oposição às exclusões e fragmentações sociais, e a desenvolver através de políticas económicas, comerciais e culturais conjuntas (multilíngues, de informação, de educação, de identidade, de património, etc.).*

As políticas deste tipo como pretendem enquadrar a alteridade em modelos de uniformidade, dificultam a autonomização do tipo de arte em estudo. Consequentemente, os artistas considerados, a maioria que não depende dos mercados de arte, acabam por se situar entre culturas específicas; locais/ desterritorializadas e de origem/ adopção. Em qualquer dos casos, é uma arte localizada em sociedades onde a maioria mantém uma exterioridade, associada às margens dos sistemas sociais e artísticos. Nestas condições, conservam uma identificação com outras culturas, não apenas para contrariar a marginalização, mas como forma de expressão legítima e autêntica das suas vivências. É uma característica que, por vezes, vai de encontro às expectativas do público e de comerciantes de arte africana, dita tradicional, decorativa e artesanal, que lhe confere autenticidade por motivações pessoais, políticas ou mercantis. Um exemplo a destacar é o da participação de Alice em exposições de arte naif em Espanha, onde este estilo é bastante incrementado, e em que manteve as temáticas ligadas a Cabo Verde. Similarmente, no Canadá Lilison conservou uma abordagem artística de assuntos ligados à Guiné-Bissau. Note-se ainda, a menção de críticos de arte aos consumidores actuais de arte makonde da Tanzânia. “L’art des Makonde, attirés en ville pour leur survie, y a trouvé un nouvel espace et un nouveau public, permis par le regroupement des artistes et la formation d’une école de peinture autour d’artistes pionniers. Les collectionneurs – au nord de l’Europe, en Suède, en Norvège, mais aussi en Italie – se sont concentrés sur cet art particulier, permettant à un vrai marché d’exister, avec un effet sur la créativité.” (Domino & Magnin, *Ibidem*, p. 31)

Logo, os processos que acompanham a produção e o consumo artísticos envolvem, não apenas, representações estéticas, mas a associação das últimas a emoções e a perspectivas individuais, tanto por criadores como por colecionadores (Derlon & Jeudy-Ballini, *Ibidem*, p. 147-164). Porém, este tipo de dimensão analítica é descurado porque enquadrado num panorama de convenções políticas e artísticas, em contextos colonial e pós-colonial, institucionalizadas tanto por especialistas de arte como por cientistas sociais, ainda que em moldes diferentes. “En effet, ne penser le rapport aux

objets artistiques que comme une question de goût ou de valeur esthétique revient à réduire considérablement le spectre de l'expérience que nous en faisons, en laissant de côté des dimensions pourtant fondamentales: représentations, fantasmes, projections affectives, structures mentales, valeurs autres qu'esthétiques, etc., qui interviennent dans le processus d'admiration. ” (Heinich, 2005, p. 354)

A sociologia e a antropologia também têm encerrado as especificidades artísticas dentro de modelos unívocos que privilegiam a homogeneidade cultural, em vez da originalidade estética valorizada pelos críticos de arte. Nas abordagens etno-estéticas são os contextos culturais que originam os estilos e as significações artísticas. Para as teorias simbólicas e cognitivas são as estruturas de comunicação, apreendidas culturalmente, que permitem compreender, respectivamente, os significados e os modos de acção que os objectos provocam. Nas perspectivas institucionais, onde se inclui a sociologia *do gosto de P. Bourdieu* (Heinich, *Ibidem*, p. 351) e as análises antropológicas da cultura material (Myers (ed.), 2001), a socialização e as relações sociais explicam as categorias de arte e a sua valorização. Mais do que paradigmas antagónicos, são perspectivas que se complementam na análise da autenticidade e de valores culturais. Com o desenvolvimento da antropologia pós-colonial e pós-moderna, a autoridade do investigador exterior à cultura estudada foi posta em causa pelos próprios e por informantes, e a hegemonia ocidental criticada. O multiculturalismo e a fragmentação cultural salientados, a partir dos anos 80, manifestam-se na interdisciplinaridade dos denominados estudos culturais e pós-coloniais. Porém, certas teorias, em torno do capitalismo global e de hibridismos culturais, ao encararem as identidades essencialistas como estratégias inventadas pelos investigados negam a sua autenticidade e questionam a sua legitimidade. Procuram, assim, repor uma certa autoridade do investigador (não autóctone) sobre construções culturais que passam a não ser tidas como territoriais, localizadas, ou tradicionais (Kuper, 1994). Os mesmos pontos de vista também foram adoptados por políticas nacionalistas (ocidentais e africanas) para contornar divisões internas. No entanto, o aumento de movimentos autóctones e étnicos (em contextos de origem ou de diáspora), resultantes do declínio da hegemonia ocidental e de modelos globais de unificação política (socialismo/ capitalismo), contraria a homogeneidade cultural da globalização e ilustra uma *fragmentação horizontal* (Friedman, 2002, p. 6).

Esta fragmentação é acompanhada pelo processo inverso de *polarização vertical ou de estratificação de classes de elite*. “The formation of new globalizing elites is an instrumental part of the increasing hegemony of the ideology of celebratory globalization. Vertical polarization has characterized most of the societies of the West. It unites a number of political and cultural elites and links them to an economic project of transnational solidarity among such elites that sometimes mistake themselves for the ‘international community’.” (Friedman, *Ibidem*, p. 8, 10) Os mesmos processos decorrem em sociedades não-ocidentais, mas em África a formação de elites, que também participam na geopolítica mundial, foram associadas a determinadas etnias, territórios tribais e depois nacionais, bem como, a grandes religiões, como a muçulmana ou a cristã (Wallerstein (1967); Talal Asad, 1991, p. 319). Estas classes políticas ao privilegiarem, actualmente, parcerias e relações económicas com a China evidenciam outras alternativas do comércio mundial.

A africanidade dos casos analisados demonstra que a politização cultural foi e é exercida em contextos coloniais e pós-coloniais, mas enquanto experiência dos próprios artistas é um conjunto de valores compartilhado como *imperativos fortemente investidos afectivamente* (Heinich, *Ibid.*, p. 361). A identificação com África tem ainda outras significações para os restantes interlocutores, como procurei apresentar com o cruzamento de excertos de entrevistas, de discursos, de textos e de práticas artísticas. Os diferentes materiais empíricos permitem, não só, patentear a diversidade de concepções em torno da arte dos informantes, mas sobretudo evitar as armadilhas metodológicas de tomar a parte pelo todo (grupo, mercado, valorização e hibridismos artísticos) ou o todo como uma soma das suas partes (contextos culturais, coloniais, pós-coloniais e globalização). Assim, uma das ressalvas à corrente de estudos pós-coloniais, tal como a algumas análises sobre a globalização, é o enfoque determinista de cariz evolucionista, ora nos contextos coloniais e nos seus efeitos continuados, ora nos contextos tecnológicos e económicos, respectivamente. Embora sejam factores relevantes em muitos fenómenos, entre os quais a arte produzida pelos seis criadores, não os explicam na totalidade. Consequentemente, foi necessário investigar as condições políticas, históricas e individuais associadas ao universo de estudo, e, atender ao actual enfraquecimento da hegemonia ocidental de bipolarização política.

A antropologia colonial convencionou como modernos certos tipos de escultura makonde. Mas, ainda que a relevância e certos desenvolvimentos daquela arte se possam imputar a interesses coloniais, turísticos e antropológicos, derivam hoje como no passado de práticas culturalmente localizadas. Enquanto tal, continuaram a ser incentivadas, com a criação de cooperativas de produção e de exposições, por políticas moçambicanas de âmbito patrimonial, nacional e internacional. As categorizações daí resultantes revelam uma maior articulação entre estilos, procedentes de uma cultura específica, ainda que subordinada à identidade nacional (Carvalho *et al.*, *Ibid.*). A arte makonde, existente na Tanzânia, Quênia, Zambézia e em Moçambique, pressupõe ainda uma interligação entre aqueles países, mas também uma distinção com vista à afirmação de cada uma das nações. Os respectivos mercados e contextos nacionais continuam a influenciar a produção escultórica, incluindo a de Ntaluma, mas não a encerram em modelos estanques. As pinturas do artista testemunham transformações ao nível dos materiais e das técnicas, bem como, as esculturas variações nos temas. São mudanças que surgem em contexto de imigração, mas que já se manifestavam em Moçambique, fruto de ideias e emoções do criador sobre factos com os quais é confrontado (exemplos: SIDA, sexualidade, guerra, paz, emigração, dominação política, mercado). Um mesmo género de processo criativo, que cruza referências culturais e interpretações individuais, foi notado nos outros cinco artistas plásticos. As fórmulas estilísticas pressupõem visões individuais, mesmo que nem sempre valorizadas institucionalmente, pelo que não diferem das dos artistas ocidentais, como sustêm alguns especialistas da arte e cientistas sociais (Heinich, *Ibid.*; Amselle, 2005 e 2005a, p. 67-71). Mas, porque a alteridade cultural é a referência, apresentam resultados estéticos e conteúdos particulares, como vincam muitos paradigmas da antropologia da arte.

Os artistas oscilam entre uma produtividade individual, com um estatuto de autor equivalente nas artes visuais contemporâneas, e uma especificidade criativa legitimada cultural e historicamente. É esta ambivalência que caracteriza a sua estética na área de Lisboa, que não é anómala ou excepcional, mas permite-lhes circular entre grupos, artes e ideologias, nem sempre antagónicos ou dominantes.



## CONCLUSÃO

O modelo de análise antropológico desta investigação tem uma componente subjectiva e de instabilidade, derivada das variações individuais conjugadas com os múltiplos factores envolvidos (históricos, sociais, artísticos, metodológicos, etc.). O trabalho de campo, como metodologia principal, possibilitou uma articulação do nível de análise microsociológico com o macrosociológico baseado na contextualização histórica, política e artística. Se a maioria dos capítulos é de teor etnográfico, incidindo sobre a trajectória de criadores, a sua organização e interpretação dependeu da articulação (reflexiva e comparativa) com a bibliografia de diversas sensibilidades antropológicas, das ciências sociais em geral e da arte. As referências bibliográficas foram sendo apresentadas e analisadas ao longo do texto, mas ganham mais destaque na introdução e no último capítulo. As teorias de referência em confronto com as práticas observadas permitiram dar conta da dialéctica gerada na investigação e entre indivíduos, arte e sociedade. Além de que, as comparações entre vários tipos de discursos permitem atenuar erros de significação, implicados na auto-referência causal da hermenêutica, e evitar monólogos narcisistas portadores de etnocentrismo. Deste modo, procurei apresentar regularidades antropológicas, materiais e artísticas, que explicam estes e outros casos semelhantes de criatividade. Indisciplinada e original, como muitas criações de arte moderna e contemporânea, mas, enquanto experiência estética da alteridade, *com uma coesão própria e suficiente para apresentar uma normatividade da criação em geral* (Simmel, cf. Vieillard-Baron, 1990, p. 56, tradução minha).

Entre as teorias gerais das ciências sociais, sobre cultura material e interacção social, destaquei as que permitiram aceder a uma concepção integrada das manifestações criativas. No entanto, certas análises ao colocarem a tónica nas características comuns das artes visuais podem ter implicado uma excessiva uniformização dos processos que levam à sua produção e conseqüentemente uma hierarquização etnocêntrica. Em Georg Simmel (*et al.*, 1965) o exame do classicismo na estética ocidental, com vista a estabelecer pressupostos gerais sobre a criatividade, pode ainda ter envolvido anacronismo. Além de que, *o valor intrínseco de objectos inalienáveis na compreensão simmeliana* passou a ser tido como *relativo aos sistemas de arte e cultura em que*

*aqueles estão integrados e de que são veículo* (Myers (ed.), *Ibid.*, p. 10). Assim, os ideais e os discursos de universalidade dos valores artísticos encerram na prática *limitações de acesso*, ligadas à hierarquia social e cultural, tanto para produtores, como consumidores (*Ibid.*, p.35). A própria cultura material produzida e sujeita a diversas interpretações *joga um papel importante na legitimação e reprodução das divisões e desigualdades sociais* (Bourdieu, cf. Tilley, [2006], p. 66). O mesmo período da época clássica foi usado, por M. Foucault (1966) como repertório material de alegorias do poder. A pintura de Diego Velásquez [1599-1660], *As Meninas*, é vista pelo autor como parábola de um universo da representação ordenada, onde a invisibilidade do poder divino do rei domina de forma onnipresente (cf. Miranda, 1993, p. 59). O poder da época moderna diverge daquele, mas não é menos repressivo, pois a ordem vigora universalmente pela sua inscrição nos sujeitos através dos processos de interação (*Ibidem*, p. 49). Para este autor, as condições epistemológicas para a ideia do artista criador, não divinamente determinado, só se estabeleceram na época moderna (cf. Péquignot, 1993, p. 84, 88).

Um idêntico tipo de tensão entre motivos estéticos com significados metafísicos ou racionais é abordado por A. Warburg (1923). Através da comparação simbólica da cultura material dos índios Pueblo na América do Norte com a arte renascentista, o historiador de arte elaborou uma abordagem inovadora em que evitou reconciliar ou resolver a oposição primitivo/ moderno. “We are in the age of Faust, in which the modern scholar - between magical practice and cosmological mathematics - strove to posit a space for enlightened reflection between himself and the object world. Athens always wants precisely to be reconquered anew from Alexandria.” (Warburg, cf. Steinberg, 1995, p. 69) O pendor antropológico e reflexivo do seu estudo, onde o autor usa uma outra cultura para se questionar a si próprio e a sociedade ocidental, permitiu-lhe compreender o pensamento simbólico manifesto nas artes visuais. São artes que, através das *imagens individuais, são apreendidas de forma sincrónica, contrariamente à escrita, e caracterizam-se pela sua ambivalência entre paganismo e racionalidade, irreconciliáveis mas em diálogo* (*Ibidem*, p. 99).

O motivo principal que levou Foucault a usar o quadro de Velásquez foi a exposição da sua argumentação, sem que tenha analisado a biografia do artista ou o seu

contexto social. Neste estudo, optei pela *démarche* inversa, sem deixar de considerar que na interação dos indivíduos e destes com os objectos estão implicadas relações de poder e de dominação, fixas na materialidade dos objectos e em práticas artísticas. Porém, se para Foucault a ordem é um princípio transcendental identificado através da alegoria artística (Miranda, *Ibidem*, p. 51), constitutivo dos saberes (entre os quais o artístico) e também fundado por eles, adoptei uma noção de poder num sentido institucional e operacional weberiano tendo em vista as situações concretas observadas. Os autores das teorias pós-coloniais, influenciados por Foucault, já tinham assinalado que se o poder colonial se exercia através do mimetismo (Said, [1978], cf. Pinney, *Ibid.*, p. 137), a tradução das ideologias coloniais possibilitava resistências contra uma dominação absoluta (Bhabha [1994], cf. *Ibid.*). As análises sobre o sistema global vieram ainda chamar a atenção para a importância da hierarquia estrutural das classes sociais na definição das identidades (globais e locais) (Friedman, *Ibid.*). Embora de influência marxista, as últimas procuram dar conta das transformações sociais resultantes das reconfigurações de poder, implicadas na superação da hegemonia do ocidente e da divisão entre sociedades capitalistas/ socialistas. Assim, se compreende como a escultura makonde é, simultaneamente, fruto do domínio colonial, um meio de reacção contra o colonialismo, nacionalismo e neocolonialismo, ao mesmo tempo que procura afirmar-se entre várias ideologias políticas pan-nacionais da globalização (pan-africanismo e lusofonia). O mesmo tipo de processos pôde ser constatado quando os artistas produzem arte africana em Portugal, para entidades que fomentam a lusofonia, bem como, para outras ideologias pan-nacionais.

Aquela obra de Velásquez parece ser particularmente favorável a ser repensada e reelaborada pictoricamente (por exemplo por Pablo Picasso), devido a resistir às diferentes análises pela sua complexidade e ambiguidade<sup>331</sup>. Mas, não cabe aqui uma revisão dessas interpretações visto escaparem à temática central deste estudo. Ensejo por fim concluir que é um tipo de obra que se pode comparar aos motivos africanos que continuam a ser recriados plasticamente e reinterpretados. Com estes motivos “ (...) l’œuvre conserve à jamais une part de signification autochtone irréductible à toute

---

<sup>331</sup> “Les Ménines résistent et restent un tableau, c’est-à-dire une énigme dont l’intelligibilité des signes n’épuisera jamais la puissance.” (Mondzain, 1996, p. 193)

appropriation matérielle et intellectuelle.” (Derlon & Jeudy-Ballini, *Ibid.*, p. 23) Mas, uma das diferenças face a obras como a de Velásquez é que algumas criações consideradas nesta investigação são remetidas para categorias desviantes das normas artísticas (tradicionais ou contemporâneas). Enquanto tal, também elas resistem a serem integradas numa normatividade que lhes é exógena. Os criadores procuram estabelecer cânones específicos e que atestam transformações (históricas, socioculturais e pessoais), ou seja, uma estilização com poder intrínseco que recorre a elementos interculturais, ainda que relacionada com o gosto de consumidores ocidentais. Assim, ao centrar-me nos eventos culturais em que os informantes participam, que decorrem maioritariamente em Lisboa, pude avançar que os elementos africanos das obras se destinam a audiências heterogêneas, mas onde predominam as instituições não especificamente artísticas e ligadas a ideologias políticas (locais, nacionais e pan-nacionais). Entre estas e em contexto português sobressai a lusofonia, que envolve um conjunto de redes sociais, compreendendo políticos portugueses e africanos. Por conseguinte, os criadores através da arte tornam-se mediadores entre a alteridade, afirmada como africana (nacional, étnica, estilística e individual), e a identidade com a arte e as sociedades ocidentais, onde se integram pelas suas diásporas. Por isso, eles estabelecem uma intermediação entre: sociedades de origem/ acolhimento; arte autóctone/ contemporânea; autêntica/ não-autêntica e forma/ conteúdo. É esta condição de integração parcial, tanto nas sociedades africanas como na portuguesa, que lhes permite assumir papéis sociais múltiplos; de criadores a negociantes das próprias obras, ou até como Frank Ntaluma de outros artistas e artesãos. Deste modo, eles têm menos constrangimentos face às regras que envolvem objectos e elementos rituais ou artísticos nas culturas de origem e nas sociedades de acolhimento. Além de que, procuram inverter a relação hierárquica estabelecida nas sociedades ocidentais entre termos opostos, apropriando-se dos valores ligados a uma arte que depende da autenticidade das sociedades e das culturas autóctones.

As abordagens sobre fenómenos de mediação sociocultural, em particular de autores brasileiros que incidem sobre actividades artísticas, representaram um corpus teórico que verificou operacionalidade face aos dados empíricos recolhidos (Velho, 1994; Velho & Kuschnir, 2001). Como foi assinalado (cap. 8), as ciências sociais em França tendem a reduzir a mediação social à componente judicial e laboral. Sob

influência durkheimiana, os teóricos da regulação sustentam que a anomia dos bairros urbanos leva ao desaparecimento de grupos intermediários que façam a ligação entre indivíduos e instituições. Face à insuficiência de regulação e à crise de legitimidade dos funcionários dos serviços sociais nos bairros de habitação social periféricos às cidades, estas teorias propõem a formação e a profissionalização de mediadores sociais. Estes agentes de mediação deveriam ter uma proximidade geográfica e cultural com as zonas de actuação. “Pour ces raisons, la médiation particulièrement en milieu urbain, contiendrait les germes d’une protestation à l’égard des institutions (...) Elle aurait pour fonction de réduire les a priori des institutionnels tout en atténuant les préjugés des usagers.” (cf. Ben Mrad, *Ibidem*, p. 146-149). Uma perspectiva idêntica já tinha sido precocemente sustentada na sociologia americana, por autores como William Whyte (1943) ou pela Escola de Chicago, bem como, pelos antropólogos da Escola de Manchester e sociólogos britânicos que estudaram o desvio social. Apesar da maioria dos artistas analisados residirem em bairros de habitação social ou periféricos à cidade de Lisboa, as questões do desvio social não constituíram a temática central. Por isso, não diversifiquei as menções de obras destas áreas de estudo.

A produção artística parece ser um meio privilegiado de mediação que permite aos criadores aumentar a sua participação institucional e, por conseguinte, transitar entre diferentes meios socioculturais. Mas, este tipo de mediação pressupõe uma relação assimétrica entre estratos sociais e um predomínio das relações de mediação de cima para baixo. Como nos exemplos brasileiros (Duarte, 2001, p. 131), no contexto português há uma menor frequência das relações de mediação no sentido inverso, excepto nos eventos políticos ligados à lusofonia ou a grupos sociais percebidos como imigrantes. São várias as consequências dessas interações; por um lado, dá-se um afastamento dos modelos estéticos tidos como tradicionais pelos artistas africanos que ascendem socialmente e são integrados na arte contemporânea, por outro lado, os mediadores socioculturais que ainda estão à procura de reconhecimento africanizam as suas práticas. Como se viu nos casos apresentados, este tipo de tensão social implicada nos processos de mediação possibilita a comunicação entre diferentes populações, mas também as mantém afastadas ou em conflito.

M. Foucault foi ainda considerado porque, como as abordagens da antropologia e da sociologia da arte o farão explicitamente (Gell, 1998; Duvignaud, 1967, cf. Péquignot, *Ibidem*), elabora um afastamento da ligação clássica, também proposta na estética metafísica de G. Simmel e no simbolismo de A. Warburg, entre arte e religião. De acordo com Simmel, o que caracteriza a metafísica da arte é a representação plástica possibilitar uma distanciação das emoções vividas (Simmel, 1990, p. 161-163). As artes plásticas tornam-se meios visíveis de alcançar o invisível, ou seja, permitem a unidade do físico com o psíquico, como essência artística universal (*Ibidem*, p. 154-155). Essa relação é vista como impedimento etnocêntrico (Gell, *Ibid.*) para a análise da autonomia criativa, da inserção do artista na experiência colectiva, ou de dominação foucauldiana (Péquignot, *Ibid.*, p. 115). Como foi notado por Paul Veyne (1996, p. 250-251): “La surinterprétation consiste à fabriquer des fausses intensités (...)”, que como no caso do exotismo é “(...) un état de sensibilité ou un procédé d’écriture ethnocentrique par laquelle on veut croire que certaines peuples étrangers (ou anciens) échappent à la banalité.” Metodologicamente evitei esses procedimentos ao aceder às condições da criatividade num contexto urbano que me é familiar e ao situar os informantes num nível de banalidade que caracteriza o seu quotidiano. Com as ressalvas dos momentos em que estive absorvida nos significados atribuídos àquelas criações, como temas de análise, que me fizeram esquecer momentaneamente essa normalidade, procurei descrever situações que nada têm de excepcional. No entanto, não pude deixar de considerar as relações entre arte e religião, na medida em que vários artistas analisados as evidenciam.

A abordagem interaccionista da sociologia, com autores como Erving Goffman, mas em particular a alemã, iniciada por Simmel, concedeu à antropologia<sup>332</sup> um papel pouco relevante pela ênfase dada ao indivíduo (Honigsheim, 1965, p. 175, 178). Porém, com o desenvolvimento do trabalho de campo tornou-se pertinente aplicá-la em sociedades não-ocidentais (Boudon, 1995, p. 27). Devido ao individualismo metodológico e à metafísica universalista das análises estéticas, aquelas contribuições foram recuperadas pela sociologia da arte e pela antropologia (Miller, 1987). Nesta pesquisa, como estamos face a criadores e a sociedades actuais que reconhecem o conceito de arte, na sua acepção moderna, o problema do anacronismo não se coloca e o

---

<sup>332</sup> Desenvolvida na Alemanha por filósofos, herdeiros do romantismo e do interesse na cultura folclórica.

do etnocentrismo pôde ser controlado. As contribuições da sociologia da arte, em diálogo com filósofos e historiadores de arte, centram-se em contextos ocidentais, por isso não foram motivo de pesquisa aprofundada. No entanto, algumas daquelas propostas ajudaram a ultrapassar obstáculos que são comuns ao universo em estudo (Heinich, 1998; 1999; 2005; Heinich & Schaeffer, 2004). Ainda que para antropólogos como Gell (*Ibid.*), interessados em autonomizar definitivamente a antropologia da arte, este tipo de articulação não fosse heurística, neste estudo não pude ignorar que a arte é um domínio de charneira entre várias disciplinas, com implicações nas interações sociais estabelecidas por artistas e audiências. Assim, os objectos culturalmente valorizados, entre os quais a arte, fazem hoje parte do campo de estudos da cultura material em ressurgimento devido à sua interdisciplinaridade (Tilley *et al.*, [2006], p.3). Por outro lado, verifica-se *um novo afastamento da antropologia da história de arte*, com a inclusão de diferentes objectos de estudo, que não apenas artísticos, em análises agora denominadas de *cultura visual* (Pinney, *Ibidem*, p. 131). Mas, se a visão, enquanto sentido privilegiado para a compreensão dos objectos, acusa a prevalência das referências ocidentais, estas são relativizadas com as *práticas e as redes sociais que usam a cultura material para modelar e gerar sentimentos individuais e colectivos* (*Ibid.*, p. 139, 142).

A arte moderna e contemporânea pressupõe actividades ‘intra-artísticas’, ou seja, acções de produtores, entre as quais de artistas não-ocidentais, e de audiências especializadas, que agem no sentido da sua confirmação. O mesmo tipo de processo é operado em outras esferas e estilos de arte, que têm os seus próprios especialistas. Se bem que, enquanto desviantes das normas nem sempre obtenham um reconhecimento institucional, o que indica o seu fraco poder de competição, que se reflecte nas suas cotações e dificuldade de comercialização, são círculos artísticos que, ao longo do tempo, têm mantido uma dinâmica inerente. Logo, os artistas africanos que não foram integrados na arte contemporânea, puderam conservar audiências específicas e procurar alargá-las a outros países, projectos políticos e culturais.

Alice parece contornar os obstáculos ao reconhecimento artístico mediante a adopção do estilo naif. É um estilo que congrega a arte popular e a *arte ingénua* (Sousa, *Ibid.*), mas, em torno de cânones não académicos precisos que lhe conferem coerência e

distinção criativas próprias. A pintura como técnica predominante pressupõe associações com a concepção de arte dita erudita, subvertida nas suas regras estilísticas (por exemplo pela ausência de perspectiva). Consequentemente, a artista alcança uma autonomia face a outras categorias de arte, ainda que considere que é discriminada pela sua identidade de origem. Como exemplo de discriminação racial, apontou a não inclusão de nenhuma das suas obras no Museu de Arte Naif, criado no ano de 2006, pela Junta de Turismo da Costa do Estoril<sup>333</sup>. A mesma emancipação, de uma hierarquização estética e social que à partida não lhes é favorável, é prosseguida pelos restantes cinco criadores. Ao representarem estilos que remetem para a identidade africana, mas que têm uma componente de criatividade original, baseada na diferença cultural, explicitam, simultaneamente, fundamentos individuais e colectivos com o fim de contribuírem para uma estética tida como universal. Assim, canalizam as emoções vividas (de pertença, de exclusão, etc.) para as obras plásticas. Nestas, a memória, mas também o esquecimento, e, a representação de experiências de alteridade para um público ocidental, subentendem um certo distanciamento de tais vivências para a constituição de valores estéticos, culturais e individuais. Mesmo quando produzem *in situ* para audiências ocidentais, entre as quais turistas, ex-colonos, ou cooperantes que adquirem *lembranças dos locais visitados ou provas materiais para tornar presente o distante* (Tchibozo, *Ibid.*, p. 40, [documento electrónico]), são as adequações dos diferentes gostos que são expressas estilisticamente. Por outras palavras, as obras produzidas representam as interações e as expectativas entre produtores e consumidores. Contudo, nos países africanos as audiências não se resumem aos estrangeiros, mas incluem elites e instituições artísticas locais (Jules-Rosette, 1981, p. 103-127). Quando aqueles criadores produzem em contexto ocidental reforçam a sua participação como mediadores socioculturais, através de acções criativas directas nos meios artísticos em que se integram. Deste modo, vimos como Ntaluma em Portugal, além de criar obras para agradar às audiências, procura

---

<sup>333</sup> As obras foram seleccionadas a partir das participações nos salões de pintura Naïf da Galeria do Casino Estoril, mas também das colaborações do Museu de Arte Naïf de Guimarães e do Museu de Arte Naïf de Jaén (Espanha). Além da Junta de Turismo e da Câmara Municipal de Cascais, o financiamento também proveio do Casino Estoril. Como pude observar na cerimónia de inauguração não foi integrada nenhuma obra de Alice. As únicas obras expostas de artistas negros datam de meados do séc. XX de uma colecção autárquica previamente existente. O principal critério de selecção foi o dos artistas residirem no concelho de Cascais, segundo a responsável da Associação de Pintores Primitivos Modernos que também colaborou na organização do acervo.



veicular críticas (políticas e sociais) nos temas e formas de algumas esculturas. As obras de Zé Júlio focalizaram-se, primeiro, na denúncia da condição colonial e, depois, nas suas consequências no período pós-colonial, mas os elementos referentes à cultura moçambicana (tida como autêntica e transformada) mantêm-se até hoje como *leitmotiv*. Alice, João Lima, Lilison e Valdemar efectuam intervenções similares, baseadas em sentimentos pessoais sobre o confronto de diferentes contextos sociais e em que procuram valorizar aspectos das sociedades de onde são originários.

Através de um conjunto de acções criativas, os artistas africanos em Lisboa definem as suas regras (de forma e de conteúdo) e ultrapassam a subjectividade individual, política e cultural, para instaurarem especificidades estilísticas. Daí, não abandonarem as referências africanas, antes as combinam com elementos tidos como individuais e universais. A cultura, na sua condição paradoxal, permite-lhes afirmar a sua identidade existencial enquanto ‘Outros’ e distanciarem-se dela para a dar a ver como estética com traços culturais particulares e positivos. Logo, são as actividades ‘intra-artísticas’ de uma rede de criadores e de agentes ligados a África conjugados com ideologias (nacionalistas, pan-africanistas, lusófona e francófona), que instauram uma criatividade autónoma, ainda que dependente de hierarquias políticas e artísticas. Mesmo que a unidade geográfica e cultural do continente africano, seja uma construção historicamente recente, efectuada por potências coloniais e por reacções pan-africanistas, reflecte-se como um estímulo forte no imaginário criativo dos seis artistas, mas no panorama dos eventos culturais lisboetas tende a ser reduzida aos países lusófonos. A região de Lisboa e as sociabilidades que aqui se estabelecem, ligadas à sua história de ex-metrópole colonial e às presentes ambições no âmbito da lusofonia, facilitam a apresentação frequente de obras daqueles criadores. As últimas são integradas em circuitos de galerias autárquicas, privadas, de associações, em espaços comerciais (bares, cervejarias, livrarias, etc.), ou em instituições escolares, religiosas e militares, entidades que têm objectivos variados; dos comerciais até aos de afirmação de interacções políticas e sociais. Face à hierarquização, homogeneização e a dificuldades de investimento das entidades que fomentam a lusofonia em Portugal, a maioria dos artistas estabelece ligações com entidades ligadas à hispanofonia, à francofonia e à anglofonia, sendo que em dois casos se verificou mudança de destino emigratório.

Porque a sua existência enquanto artistas e africanos não é isenta de obstáculos e de ambiguidades (individuais e colectivas), nem sempre lhes é suficiente agirem enquanto tal e tendem a reforçar a sua condição com afirmações de africanidade. Tais afirmações, ao serem rejeitadas pelo pós-modernismo (arte contemporânea e paradigma pós-estruturalista da cultura material como texto), dificultam-lhes o posicionamento artístico, mas não impossibilitam a continuidade das suas criações. Pelo contrário, enquanto materialização estética de grupos sociais com determinados traços culturais, cuja integração (local, nacional ou internacional) reforça diferentes ideologias sociais e políticas, obtêm maior visibilidade pública. Através da criatividade plástica, situada entre diferentes categorias de arte, podem expressar simbolicamente ideias contraditórias, que vão de encontro e/ ou contra as ideologias vigentes, de outro modo dificilmente aceites.

Os países africanos dos seis artistas são referências importantes no processo de criação, tanto a nível da valorização institucional, como das suas experiências individuais expressas plasticamente. Como só indirectamente se constituíram como campos analíticos desta investigação, foram ponderados apenas nos seus aspectos genéricos, a partir dos testemunhos dos informantes e de material documental disponível (publicações, catálogos de exposição, e recursos na Internet). Algumas visitas de curta duração (de uma semana a um mês) que fiz à Guiné-Bissau, a Dacar (Senegal), a São Tomé e Príncipe e a Cabo Verde, também me auxiliaram a alcançar uma visão geral, ainda que superficial, sobre aqueles contextos artísticos. Deste modo, não coube analisar a diversidade das conjunturas económicas e artísticas dos cinco países respectivos. No entanto, pude avançar nos capítulos precedentes que a participação irregular, em eventos que ali têm lugar ou que visam a afirmação daquelas artes nacionais no estrangeiro, colabora para a manutenção da representatividade dos informantes.

Nos anos que se seguiram à independência colonial as elites dirigentes daqueles países procuraram afirmar uma identidade nacional e cultural através de discursos e espectáculos que incluíram a arte nas suas diversas manifestações. Vimos como Zé Júlio foi incumbido pelas novas instituições governamentais, no quadro da celebração e legitimação da independência moçambicana, de organizar manifestações artísticas tidas como tradicionais (danças, músicas e cooperativas de artesãos). Se aquelas actividades

implicaram uma reinvenção da cultura tradicional, com novas funções simbólicas, políticas e sociais ligadas à modernidade do nacionalismo (Babadzan, 1991, p. 323), também envolveram da parte do organizador e de participantes a manutenção de certas características ligadas às culturas locais. Assim, mesmo nas apropriações políticas pode haver lugar para um *fortalecimento das vozes individuais* e das especificidades culturais (Kurin, 1991, p.339). Se autores como Arjun Appadurai (1986) e Fred Myers (2001) enfatizaram os constrangimentos mercantis, globais e externos sobre os significados locais da cultura material, porque esta última é maleável e comporta ambivalência, as especificidades culturais subsistem como uma força importante na globalização (Steiner, 1999; 2001; cf. Hoskins, [2006], p. 75).

De uma maneira geral, aqueles cinco países africanos mantêm até hoje uma hierarquização das artes plásticas que segue as tendências do mercado internacional de arte, no qual procuram participar através de actividades de âmbito mais abrangente, entre as quais se distinguem: a Bienal TDM (Moçambique), com oito edições e a Bienal de Arte e Cultura São Tomé e Príncipe, com quatro, até ao ano de 2006. Estes eventos culturais têm contado com inúmeros parceiros institucionais de vários países e áreas de acção (económica, política e sociocultural), o que evidencia, uma vez mais, o entrosamento entre arte e política. A última bienal de São Tomé e Príncipe, a pedido da CPLP, coincidiu com a VI Cimeira de Chefes de Estado daquele organismo. Os artistas seleccionados naquelas exposições, de várias nacionalidades, distinguem-se pelas abordagens plásticas inovadoras, mas onde a pintura é ainda predominante, face a outras técnicas como: o desenho, a gravura, o batique, a tecelagem, a escultura, a cerâmica, a fotografia, o vídeo, ou as instalações. As bienais moçambicanas têm incluído escultores makonde, entre outros, que mantêm a estilização; tanto com base na matéria-prima (ébano), como nos tipos de formas e de temas (catálogos, 1993, p. 25; 1995, p. 57; 2001, p. 85-86). É um estilo que influenciou outros artistas moçambicanos, entre os quais Zé Júlio, que, através de cânones modernistas, puderam revalorizar a suas criações. Como criatividade situada entre a arte tradicional e a contemporânea actua como fonte inspiradora de inovações plásticas, reconhecidas institucionalmente. Logo, a autenticidade artística e as categorias de arte: tradicional, popular, moderna e contemporânea, parecem ser mais fluidas e interpenetram-se com mais frequência

naqueles contextos. A desconstrução dos cânones artísticos ocorreu sem que houvesse uma ruptura absoluta com os trabalhos precedentes. Por isso, Ntaluma aludiu que, em Moçambique sentia certos constrangimentos em abordar temas ligados à sexualidade para não comprometer a sua comercialização, já sujeita à concorrência de outros escultores. Diferentemente, da arte contemporânea ocidental, a cisão incidiu sobre o legado artístico colonial, mas o processo de afirmação nacional não deu lugar a tantas dúvidas sobre os tipos de criatividade coexistentes. No capítulo 6, a história de arte de S. Tomé e Príncipe resumida pelos artistas da análise situacional apresentada, incluiu criadores da época colonial, vistos como santomenses por serem negros ou mestiços que produziram naquele território, até aos contemporâneos ali residentes ou em diáspora.

Como os círculos artísticos não são estanques têm permitido aos seis criadores expor, não apenas na área de Lisboa e em espaços não especificamente artísticos, mas também em outras regiões e países. Ntaluma mesmo com uma mobilidade limitada nos países ocidentais, pela sua nacionalidade moçambicana, procura que a sua obra circule entre vários países europeus e envia regularmente o seu *curriculum vitae* a galerias de arte contemporânea, além das especializadas em arte africana. Deste modo, consoante os vários condicionalismos pessoais e conjunturais dos contextos artísticos em que produzem ou integram as obras, vão diversificando ou homogeneizando as soluções estéticas (temáticas e técnicas); entre tradições e inovações. Logo, as estilizações que efectuam são polissémicas, em termos dos seus significados e acções sobre as audiências, e não se resumem a categorias dicotómicas, mesmo se estas últimas tendem a ser evidenciadas pelo público ocidental ou pelas elites dos eventos artísticos internacionais em África.

Tanto os especialistas de arte como o senso comum, em particular na região de Lisboa, parecem não ter integrado as transformações próprias àquelas sociedades, repercutidas nas artes plásticas, e, continuam a hierarquiza-las com a dicotomia popular/contemporânea. A negação das especificidades e das mudanças criativas está associada à identificação ideológica de Portugal com os ex-territórios ultramarinos, o que também explica a predominância de representantes daqueles países nos eventos culturais analisados. Contudo, uma das mais valias daquele tipo de criatividade é a de poder jogar com elementos tradicionais e/ ou inovadores, para fazer crer às audiências que ambos

são legitimamente autênticos. Os criadores que conseguem convencer quanto à sua inovação são integrados nas instituições dominantes da arte contemporânea. Os restantes são enquadrados em actividades intra-artísticas alternativas; dos eventos culturais e políticos locais (galerias autárquicas, de arte naif, associações, escolas, etc.), aos comerciais (feiras de artesanato, bares, restaurantes, livrarias, etc.). Mas, as motivações pessoais dos artistas equacionam a singularidade plástica com as especificidades culturais, em prol de valores estéticos universais, onde as necessidades comerciais são também uma realidade.

Se no caso de Ntaluma a produção de esculturas para igrejas cristãs e entidades estatais surge como uma das formas de afirmação étnica e nacional, entre os restantes artistas o mesmo tipo de relacionamento é de âmbito diferente. No entanto, a categoria de Estado-nação é ainda fundamental na continuidade da criatividade de todos e determina as ligações daquelas nações independentes com Portugal, enquanto antigo colonizador. A religião cristã, principalmente a igreja católica como instituição transversal, que manteve presença naqueles territórios ao longo da história, integra-se na organização política, primeiro acompanhando a colonização do Estado português, depois mantendo-se nos Estados independentes. Actualmente a religião católica implementa-se através de diferentes organizações, que contam com apoios de uma rede de instituições de âmbito internacional<sup>334</sup>. Para Alice Fernandes a sua pouca participação artística em Cabo Verde depois da independência, em parte devido à vinda para Portugal, foi compensada pela integração em entidades religiosas. Esta inserção, que já se verificava em período colonial, também surge como alternativa para o seu reconhecimento social e criativo no país de acolhimento, sobretudo na área da sua residência. Diferentemente de Ntaluma, a identidade com que ela se distingue artisticamente, não se liga a um grupo étnico do país de origem, mas filia-se na autonomização política e cultural de Cabo Verde, como Estado-nação, e da respectiva diáspora em Portugal. Ao produzir murais e pinturas religiosas para locais de culto de freguesias na periferia de Lisboa, nas quais

---

<sup>334</sup> Como exemplo, temos o projecto de apoio social promovido pela Opus Dei de Portugal em Cabo Verde (Opus Dei, 2006-07, [documento electrónico]). Outras entidades associativas não religiosas, ainda que com fundamentos de cariz transcendental, como as várias maçonarias com ligações internacionais, estabelecem também articulações, nem sempre reveladas (o segredo é um dos valores na sua base), com os diferentes poderes políticos. No entanto, como não há evidências de ligações directas ou continuadas destes artistas com estas entidades não coube desenvolver a sua análise.

destaca as diferenças raciais e culturais das populações residentes, a artista manifesta reacções individuais e colectivas através da religião católica. Face à pouca receptividade das organizações estatais ou outras, portuguesas e cabo-verdianas, às suas produções plásticas, como se viu no capítulo 1, Alice centra na religiosidade e em performances rituais africanas as suas práticas pessoais e criativas.

Contrariamente, João Lima, em Portugal, além das galerias privadas e de associações, conseguiu divulgar o trabalho criativo na escola estatal, onde desenvolve actividade profissional, e em instituições autárquicas da área de residência. Outro exemplo do seu protagonismo na mediação sociocultural foi o papel que desempenhou enquanto representante político a nível local, onde a arte foi uma via e uma consequência dessa distinção social. Embora ele também se afirme católico, tenha produzido e restaurado esculturas de arte sacra, em particular para igreja do bairro onde mora, são experiências que valoriza menos, relativamente à pintura de temas ligados à cultura de Cabo Verde, desvinculada da religião. Assim, nos temas das pinturas a religiosidade só é indirectamente representada, através de festividades populares como a de S. João.

Lilison apesar de educado numa escola católica, com a independência política da Guiné-Bissau dependeu mais, para a formação artística que continuou na diáspora, de instituições estatais e laicas. Apesar disso as manifestações animistas e o ritual do *fanado* continuaram a marcar a sua criatividade, mesmo implicando desvios normativos quanto ao imperativo do secretismo. Em Portugal, país onde residiu temporariamente, acabou por se converter ao islamismo, religião que passou igualmente a figurar nas temáticas das suas obras, como relatei no capítulo 3.

Embora Valdemar também tenha feito parte da sua formação profissional numa escola particular da associação religiosa católica Opus Dei, cujo curso que frequentou lhe deu equivalência ao 12º ano de escolaridade, não parece ter continuado a integrar-se nas redes de relações estabelecidas por aquela organização. Assim, desistiu do curso na Universidade Lusófona (Lisboa) e foram os contactos estabelecidos no emprego, mantido durante três anos, que lhe permitiram emigrar para a Irlanda.

Zé Júlio é dos seis artistas o que tem menos vínculos institucionais ou pessoais com entidades religiosas, em parte devido à sua independência económica e artística. No entanto, também ele integrou obras na exposição colectiva “Arte Moçambicana”, no

Centro Cultural Franciscano de Lisboa, em 2003. Esta exposição pôs em evidência, através da arte, a articulação entre aquela instituição e os países envolvidos. Para além das obras que foram o motivo principal do evento, podia ver-se uma secção expositiva sobre a própria ordem religiosa, as suas missões em vários países do mundo, entre os quais destacavam os lusófonos, e uma colecção de “arte africana tradicional”, sem autoria, recolhida pelas referidas missões. Estes últimos objectos são ilustrativos das transformações das concepções em torno do estatuto das obras e dos criadores. Expostos hoje segundo critérios museológicos, como criação artística tradicional, na época colonial foram tidos como artefactos de idolatria apropriados pelos missionários. Ao figurarem ao lado de obras de arte moçambicanas, com um valor de aquisição atribuído pelos próprios autores, identificados e alguns presentes na inauguração da exposição, sublinham diferentes processos de autenticidade associados aos dois tipos artísticos. O primeiro tipo é autenticado enquanto testemunho da acção missionária feita entre as populações colonizadas, como na exposição “Encontros de culturas: oito séculos de acção missionária portuguesa”, em Lisboa (Guedes, *et al.*, 1996). O segundo é visto como a produção actual de criadores cuja identidade remete para uma determinada nação independente, mas que mantém relações com a entidade religiosa<sup>335</sup>. Como refere a autora que estudou a *imagem nas fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*: “L’église avait parfaitement compris que celui qui a le monopole des visibilités s’empare de la pensée et détermine la figure de la liberté.” (Mondzain, *Ibidem*, p. 268) O mesmo compreenderam os estados-nações que se associam em unidades regionais (pan-europeias, pan-africanas, lusófonas, francófonas, etc.) e através de imagens, em que se incluem as artes plásticas, influenciam os indivíduos. Portugal, enquanto *nação, mantém-se histórica e simbolicamente associada ao seu império perdido, sobre o qual se debruçam estudos* (Maino, 2005, p. 195), mas também eventos culturais e exposições artísticas.

Consoante os artistas estão arredados das elites sociais e artísticas, ou apostam na sua independência institucional, mantêm menos vínculos permanentes com as instituições religiosas ou estatais referidas. Porém, porque aquelas lhes podem possibilitar uma maior divulgação das obras, bem como, assegurar um papel de

---

<sup>335</sup> O que fica explícito na representação da embaixada moçambicana em Lisboa, aquando da inauguração.

mediação que, por sua vez, vai reforçar ligações entre aquelas organizações e os Estados, integram eventos e actividades como as mencionadas anteriormente.

Se a sociologia e certos modelos da antropologia tenderam a separar a arte da religião, no que respeita aos casos estudados e, de uma maneira geral, na arte africana esta divisão não é absoluta. Paralelamente a outras entidades administrativas coloniais, a religião foi decisiva na época colonial para definir certas produções artísticas de África, como símbolos de paganismo, e instigar a sua substituição pela produção de arte sacra. Na região makonde, ainda que se tivesse mantido uma proximidade espacial e cultural das missões com as populações locais, como referiu Ntaluma, as primeiras incentivaram a produção de imagens cristãs. Um processo inverso ocorreu no meio urbano moçambicano onde, como explicitarei no estudo de caso de Zé Júlio, havia uma segregação racial e espacial de colonos/ colonizados, mas os artistas plásticos, seguindo cânones modernistas, procuravam abordar temas autóctones. Com a independência política as diferentes organizações religiosas continuaram a divulgar e a institucionalizar a arte africana (agora como tradicional, moderna e contemporânea) a par da arte sacra. Por isso, foi também por oposição ou fomentando o desinteresse pela iconografia cristã que os novos Estados independentes inicialmente delimitaram concepções artísticas. O mesmo *desinteresse, com o fito de abolição do fenómeno* (Pinney, *Ibid.*, p. 138), por criações com uma identidade afirmada como autêntica verifica-se por parte das instituições de arte dominantes em Portugal.

Outras correntes da antropologia da arte (etno-estéticas, simbólicas e semióticas) associam frequentemente a criatividade plástica não-ocidental a rituais e crenças autóctones, para afirmar as suas mútuas dependências. Contrariamente, a arte moderna e contemporânea é tida como laica e, de certa forma, como substituindo-se à religião. Porém, a religião continua a funcionar como mais um meio de intermediação entre: acções criativas e audiências, aceitação/ resistência à dominação e arte/ estados-nações, enquanto as obras não integram o circuito das instituições artísticas dominantes e se transformam elas mesmas em ícones culturais de pleno estatuto.



## BIBLIOGRAFIA

- Africa e Mediterraneo: Cultura e Società*, n.3/00 (33) Dicembre 2000 e n.1-2/02 (39-40) Settembre 2002.
- Agier, Michel, 1996, “Les savoirs urbains de l’anthropologie”, *Enquête*, 4, 1996, (pp. 35-58).
- Albuquerque, Rosana; Lígia Évora Ferreira & Telma Viegas, 2000, *O Fenómeno Associativo em Contexto Migratório: Duas Décadas de Associativismo de Imigrantes em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.
- Alexandre, Valentim, 1999, “O Império e a Ideia da Raça (Séculos XIX e XX)”, Vala, Jorge (org.), *Novos Racismos. Perspectivas Comparativas*, Oeiras, Celta Editora, (pp.133-142).
- Alexandre, Valentim, 2000, *Velho Brasil, Novas Africas – Portugal e o Império (1808-1975)*, Porto, Edições Afrontamento.
- Amaro, Rogério Roque, 1985, “Reestruturações demográficas, económicas e socioculturais em curso na sociedade portuguesa: o caso dos emigrantes regressados”, *Análise Social: Revista do Instituto de Ciências Social*, 3ª Série, vol. XXI, (nºs 87-88-89), (pp. 605-677).
- Amselle, Jean-Loup, 2005, *L’art de la friche: essai sur l’art africain contemporain*, France, Éditions Flammarion.
- Amselle, Jean-Loup, 2005a, “L’Afriche”, V.A., *Africa Remix – L’art contemporain d’un continent*, Paris, Éditions du Centre Pompidou.
- Anatsui, El, 1990, *Contemporary African Artists: Changing Traditions*, New York, Studio Museum of Harlem.
- Antich, Xavier, 1998, “El ser y la escritura. Una aproximación a la obra sobre papel de Antoni Tàpies”, Borja-Villel, M. J. (Comisario), *Tàpies. El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collage*, Barcelona, Fundação Antoni Tàpies, (pp. 204-209).
- Appadurai, Arjun, 1986, *The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Appadurai, Arjun, 1990, “Disjunção e diferença na economia cultural global”, Featherstone, Mike (org.), *Cultura Global: Nacionalismo, Globalização e Modernidade*, Petrópolis, Editora Vozes, (pp. 311-327).
- Apter, Andrew, 2005, *The Pan-African Nation: Oil and Spectacle of Culture in Nigéria*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- Areia, Manuel L. Rodrigues & Kaehr, Roland, 1992, *Les Signes du Pouvoir. Collections d’Angola*, Neuchâtel, Musée d’ethnographie.
- Asad, Talal, 1991, “Afterword. From the History of Colonial Anthropology to the Anthropology of Western Hegemony”, Stocking Jr., George W., *Colonial situations: essays on the contextualisation of ethnographic*, Madison & London, The University of Wisconsin Press, (pp. 314-324).

- Babadzan, Alain, 1991, “L’«invention des traditions» et l’ethnologie: bilan critique”, Dimitrijevic, Dejan (dir.), *Fabrication des Traditions, invention de modernité*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, (pp. 313-325).
- Barrer, Patrick, 2004, *Le double jeu du marché de l’art contemporain – Censurer pour mieux vendre*, Lausanne, Éditions Favre.
- Bastin, Marie Louise, 1982, *La Sculpture Tshokwe*, Paris, Alain et Françoise Chaffin.
- Bastin, Marie Louise, 1994, *Escultura Angolana: Memorial de Cultura*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia/Lisboa 94.
- Bastos, José Gabriel Pereira & Bastos, Susana Pereira, 1999, *Portugal Multicultural. Situação e Estratégias Identitárias Das Minorias Étnicas*, Lisboa, Fim de Século.
- Bataille, Georges & Leiris, Michel (orgs.), *Documents (1929-1930)*, 1991, Paris, Cahiers de Gradhiva 19, 2 vols.
- Batalha, Luís, 2004, *The Cape Verdean diaspora in Portugal: colonial subjects in a postcolonial world*, Lanham, Lexington Books.
- Beaud, Stéphane & Weber, Florence (eds.), 1997, *Guide de l’enquête de terrain*, Paris, La Découverte.
- Becker, Howard S., 1982, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Belting, Hans, (2001) 2004, *Pour une Anthropologie des images*, Paris, Éditions Gallimard.
- Ben Mrad, Fathi, 2002, *Sociologie des Pratiques de Médiation: entre principes et compétences*, Paris, L’Harmattan.
- Bergesen, Albert, (1990) 1994, “Inversão da teoria do sistema mundial”, Featherstone, Mike (org.), *Cultura Global: Nacionalismo, Globalização e Modernidade*, Petrópolis, Editora Vozes, (pp. 79-94).
- Bhabha, Homi & Biswa, Sutapa, 1999, “The Wrong Story”, Edwards, Steve (ed.), 1999, *Art and its Histories: A Reader*, New Haven & London, Yale University Press & The Open University, (pp. 269-273).
- Blazwick, Iwonia (ed.), 2001, *Century City. Art and Culture in the Modern Metropolis*, London, Tate Gallery Publishing.
- Blier, Suzanne Preston, 1998, *The Royal Arts of Africa: The Majesty of Form*, London, Perspectives Prentice Hall, Inc.
- Boas, Franz, (1927) 1996, *Arte Primitiva*, Lisboa, Fenda.
- Borja-Villel, Manuel J., 1998, “El Tatuaje y el Cuerpo. Conversación con Antoni Tapiès”, Borja-Villel, M. J. (Comisario), *Tàpies. El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collage*, Barcelona, Fundação Antoni Tàpies, (pp. 196-198).
- Boudon, Raymond (ed.), 1995, *Tratado de Sociologia*, Lisboa, Edições Asa.
- Bouillon, Florence; Fresia, Marion & Tallio, Virginie, 2006, “Introduction – Les terrains sensibles à l’aune de la réflexivité”, Bouillon, Florence; Fresia, Marion & Tallio, Virginie (orgs.), *Terrains Sensibles: Expériences actuelles de l’anthropologie*,

- Paris, Centre d'Études Africaines – École des Hautes Études en Sciences Sociales, (pp.13-28).
- Bouquet, Mary & Branco, Jorge Freitas (coords.), 1988, *Artefactos Melanésios, reflexões pós-modernistas*, Lisboa, Museu de Etnologia – Instituto de Investigação Científica e Tropical.
- Bourdieu, P. & Wacquant, Loic J. D., 1992, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre, 1979, *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*, Paris, Editions de Minuit.
- Brah, Arun, (1996) 1998, *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, Londres & Nova Iorque, Routledge.
- Branco, Jorge Freitas, 1995, “Lugares para o Povo: Uma Periodização da Cultura Popular em Portugal”, *Revista Lusitana*, n.s., 13-14, (pp. 145-177).
- Branco, Jorge Freitas, 1999, "A Fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Processo de Folclorização em Portugal", *Etnográfica – Revista Semestral do Centro de Estudos de Antropologia Social*, 3, 1, (pp. 23 – 48).
- Branco, Jorge Freitas, 2005, “Antropologia de Portugal”, Cristóvão, Fernando (Dir. e Coord.), *Dicionário Temático da Lusofonia*, Lisboa, Luanda, Praia, Maputo, Texto Editores, (pp. 51-53).
- Brito, Joaquim P. (ed.), (1995), *Onde Mora o Franklim? Um escultor do acaso*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.
- Brito, Luís, 1988, “Une relecture nécessaire: la genèse du parti-Etat FRELIMO”, *Politique Africaine- Mozambique: Guerre et Nationalismes*, n° 29 (Mars 1988), (pp. 15-27).
- Bürger, Peter, 1998, “Un mundo de semejanzas. Ensayo sobre la escritura en la obra de Antoni Tàpies”, Borja-Villel, M. J. (Comisario), *Tàpies. El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collage*, Barcelona, Fundação Antoni Tàpies, (pp. 199-203).
- Burgess, Robert G., 2001, *A Pesquisa de Terreno: Uma Introdução*, Oeiras, Celta Editora.
- Busca, Joelle, 2000, *Perspectives sur l'art contemporain Africain*, Paris, L'harmattan.
- Cabral, Amílcar, 1975, *L'arme de la Théorie – Unité et Lute*, Paris, François Maspero.
- Cahen, Michel, 1988, “Avant-propos: La crise du nationalisme”, *Politique Africaine – Mozambique: Guerre et Nationalismes*, n° 29 (Mars 1988), (pp. 2-14).
- Câmara Municipal de Sintra, 1997, *Normas de Gestão das Galerias Municipais*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra (8pp.).
- Camara, Aliou, 2001, *La Philosophie Politique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan.
- Campbell, Shirley F., 2002, *The Art of Kula*, Oxford & New York, Berg.

- Campos, Octávio Rodrigues, 1973, *Arte Negra: a estatuária dos Macondes*, Lourenço Marques, Oficinas da Globo, lda.
- Cardinal, Roger, (1972) 1979, *Outsider Art*, New York & Washington, Praeger Publishers.
- Cardoso, Fernando Leonardo, 2002, “Subsídios para o estudo do movimento migratório na Guiné-Bissau”, *Soronda – Revista de estudos guineenses*, Nova Série nº3, Janeiro 2002, (pp. 29-48).
- Cardoso, Gustavo, 1998, *Para Uma Sociologia do Ciberespaço: Comunidades Virtuais em Português*, Oeiras, Celta Editora.
- Carvalho, Alberto, 1991, “Prefácio”, Mariano, Gabriel, *Cultura Caboverdeana – Ensaio*, Lisboa, Veja Editora, (pp. 7-36).
- Carvalho, Alberto, 2005, “Literatura Cabo-Verdiana”, Cristóvão, Fernando (Dir. e Coord.), *Dicionário Temático da Lusofonia*, Lisboa, Luanda, Praia, Maputo, Texto Editores, (pp. 624-627).
- Carvalho, Carlos M.; Costa, Alda & Momplé, Lilia, 1989, *Art Makondé*, Paris & Maputo, Ministério da Cultura.
- Carvalho, Clara Afonso de Azevedo de, 1998, *Ritos de poder e a recriação da tradição: os régulos manjaco da Guiné-Bissau*, Lisboa, ISCTE – Tese de doutoramento em Antropologia Social.
- Carvalho, N. Lima de, 2000, *Catálogo – XXI Salão Nacional de Pintura Naif*, Estoril, Galeria de Arte do Casino Estoril.
- Carvalho, N. Lima de, 2001, *Catálogo – XXII Salão Nacional de Pintura Naif*, Estoril, Galeria de Arte do Casino Estoril.
- Castelo, Cláudia, 1999, *O modo português de estar no mundo. O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*, Porto, Edições Afrontamento.
- Catálogo – Bienal TDM’93*, 1993, Maputo, Museu Nacional de Arte.
- Catálogo da Bienal TDM’2001*, 2001, Maputo, Museu Nacional de Arte.
- Catálogo da Bienal TDM’95*, 1995, Maputo, Museu Nacional de Arte.
- Catálogo da Bienal TDM’99*, 1999, Maputo, Museu Nacional de Arte.
- Césaire, Aimé, (1950) 1973, *Discours sur le colonialisme (essai)*, Paris, Présence Africaine.
- Chabal, Patrick, 1986, *Political domination in Africa: reflections on the limits of power*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press.
- Chapman, Michael, 2006, *Art Talks, Politics Talk – A Consideration of Categories*, Scottsville, University of KwaZulu-Natal Press.
- Chivallon, Christine, 2007, “La quête pathétique des postcolonial studies ou la révolution manquée”, *Mouvements des idées et des luttes – Qui a peur du postcolonial?*, nº 51, septembre - octobre 2007, (pp. 32-39).

- Clifford, James, 1988, *The Predicament of Culture*, Harvard, Harvard University Press.
- Conde, Idalina, 1991, “Alvarez: Ambiguidades na Biografia de um pintor”, *Sociologia: Problemas e Práticas*, nº 9, (pp. 207-225).
- Connelly, Frances S., 1995, *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725-1907*, Pennsylvania, Pennsylvania State University.
- Connerton, Paul, 1999, *Como as Sociedades Recordam*, Oeiras, Celta Editora.
- Coote, Jeremy & Shelton, Anthony (eds.), 1995, *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press.
- Coppet, Daniel (ed.), 1992, *Understanding rituals*, London & New York, Routledge.
- Coquet, Michèle, 1998, *Arts de Cour en Afrique Noire*, Paris, Adam Biro.
- Correia, Virgílio Gomes, 1996, *Cabo Verde Educação e Desenvolvimento*, Lisboa, ISCTE (Tese de Mestrado em Estudos Africanos).
- Cossa, Gilbertino Paulino, 2000, “O desenvolvimento do Museu Nacional de Arte e a problemática da preservação do nosso legado cultural”, *V Encontro de museus de países e comunidades de língua portuguesa*, Lisboa, Ministério da Cultura de Moçambique – Departamento de Museus & Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional de Museus, (pp. 59-66).
- Cossa, Gilbertino Paulino, 2002, “O desenvolvimento do Museu Nacional de Arte e a problemática da preservação do nosso legado cultural”, *Africa e Mediterrâneo, Cultura e Societá*, n. 1-2/02 (39-40) Settembre 2002 (Dossier - Mozambico: media e cultura), (pp. 51- 54).
- Cotrim, João Paulo (coord.), 2000, *A pintura narrativa etíope*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Cultura – Divisão de Bibliotecas e Documentação.
- Crane, Diana (ed.), 1994, *The Sociology of Culture. Emerging Theoretical Perspectives*, Oxford, Cambridge, Blackwell.
- Cristóvão, Fernando, 2005, (dir. e coord.), Amorim, Maria Adelina; Marques, Maria Lúcia & Moita, Susana Brites, *Dicionário Temático da Lusofonia*, Lisboa, Luanda, Praia, Maputo, Texto Editores.
- Critique D’Art*, nº 27, Printemps 2006.
- Cuisenier, Jean, (1985) 1991, “A Arte Popular”, Châtelet, A. & Groslier, B. (eds.), *História da Arte – Larousse*, Lisboa, Círculo de Leitores, Vol. 3, (pp. 561-568).
- Culturgest, 1995, *Multiculturalismo e novas mestiçagem: solos*, Lisboa, Culturgest.
- Culturgest, 2005, *L’Universel? Dialogues avec Senghor*, Lisboa, Culturgest.
- Cunha, Sílvia Souto, 2005, “Entrevista – Ruy Duarte de Carvalho”, *Visão*, 31 de Março de 2005, (pp. 19-21).
- Danto, Arthur, 1988, “Artifact and Art”, Vogel, Susan (ed.), *Art/Artifact*, New York, Center for African Art, (pp. 18-32).

- Danto, Arthur, 1998, “The Artworld and its outsiders”, Wertkin, Gerard C.; Longhauser, Elsa; Szeemann, Harold & Kogan, Lee (orgs.), 1998, *Self-Thought Artists of 20<sup>th</sup> Century. An American Anthology*, New York, Museum of American Folk Art.
- Deliss, Clémentine (ed.), 1996, *Seven Stories About Modern Art in Africa*, Paris & New York, Flammarion & Whitcapel.
- Derlon, Brigitte & Jeudy-Ballini, Monique, 2005, “Introduction – Art et anthropologie: regards”, Coquet, Michéle; Derlon, Brigitte & Jeudy-Ballini, Monique, *Les Cultures à l’œuvre – Rencontres en art*, Paris, Biro Éditeur – Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, (pp. 11-26).
- Derrida, Jacques (1967), *L’Écriture et la Différence*, Paris, Ed. du Seuil.
- Derrida, Jacques (1978), *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion,
- Diadji, Iba Ndiaye, 2002, “Les Africains veulent-ils de leur art?”, *Africultures*, n° 48 – Maio de 2002, (pp. 26-29).
- Diagne, Pathe, 1964, “L’Afro-Franglais”, *Présence Africaine – Revue Culturelle du Monde Noir*, n° 52, 4<sup>e</sup> trimestre 1964, (pp. 150-156).
- Dias, Jill R., 1992, *África nas vésperas do mundo moderno*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Dias, Jorge & Dias, Margot, (1964), (1966), (1970), *Os Macondes de Moçambique*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, (vol.I, vol. II, vol. III).
- Dias, Margot, (1973), *O Fenómeno da Escultura Maconde Chamada ‘Moderna’*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.
- Domino, Christophe & Magnin, André, 2005, *L’art africain contemporain*, Paris, Éditions Scala.
- Dommelen, Peter van, (2006), “Colonial Matters: Material Culture and Postcolonial Theory in Colonial Situations”, Tilley, Christopher; Keane, Webb; Kruchler, Susanne; Rowlands, Mike; Spyer, Patricia (eds.), *Handbook of Material Culture*, London, Thousand Oaks & New Delhi, Sage Publications, (pp. 104-124).
- Douglas, Mary, 1995, “Forgotten Knowledge”, Strathern, Marilyn (ed.), 1995, *Shifting Contexts: Transformations in Anthropological Knowledge*, London, Routledge, (pp. 13-29).
- Drift, Roy van der, 2000, “Democracy: legitimate warfare in Guinea-Bissau”, *Soronda – Revista de estudos guineenses*, Número Especial 7 de Junho, Dezembro 2000, (pp. 37-64).
- Duarte, Luíz Fernando, 2001, “Comentários”, Velho, Gilberto & Kuschnir, Karina (orgs.), *Mediação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, (pp. 127-136).
- Dupaigne, Bernard, 2006, *Le scandale des arts premiers – La véritable histoire du musée du quai Branly*, France, Éditions Fayard.

- Duquette, Danielle Gallois, 1983, *Dynamique de l'Art Bidjogo (Guinée-Bissau). Contribution à une anthropologie de l'art des sociétés africaines*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica e Tropical.
- Edwards, Steve (ed.), 1999, *Art and its Histories: A Reader*, New Haven & London, Yale University Press & The Open University.
- Emmerling, Leonhard, 2004, *Jean-Michel Basquiat 1960-1988*, Koln, Tachen & Público.
- Enwezor, Okwui (ed.), 2001, *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, London & New York, Prestel.
- Enwezor, Okwui et al. (eds.), 2003, *Créolité and Creolization: Documenta11\_Patform3*, Kassel, Hatje Cantz Publishers, and authors.
- Errington, Shelly, 1998, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley & London, University of California Press.
- Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1962, *Arte Negra: colecção de Victor Bandeira*, Lisboa, Secretariado Nacional de Informação.
- Étienne, Le Roy & Younes, Carole (Dirs.), 2002, *Médiation et diversité culturelle: pour quelle société?*, Paris Karthala.
- Fabian, Johannes, 1996, *Remembering the present: painting and popular history in Zaire*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Fabian, Johannes, 1998, *Moments of Freedom. Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville & London, University Press of Virginia.
- Fabian, Johannes, 2000, *Out of Our Minds: Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Falgayrettes-Leveau, Christiane, 2002, *L'art en marche de Ndary Lo*, Paris, Éditions Dapper.
- Fall, N'Goné & Pivin, Jean Loup, 2002, *An Anthology of African Art: The Twentieth Century*, New York & Paris, DAP/Distributed Art Publishers, inc. & Revue Noire Éditions.
- Fanon, Frantz, (1952) 1971, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil.
- Fanon, Frantz, (1964) 1975, *Pour la révolution africaine: écrits politiques*, Paris, François Maspero.
- Féau, Étienne & Joubert, Hélène, 1996, *L'art africain*, Paris, Éditions Scala.
- Ferguson, Russel (ed.), 1995, *Out There – Marginalization and Contemporary Cultures*, New York, MIT.
- Fernandes, Maria Alice, 2002, *Retalhos de uma Cultura: 'Tchápa-Tchápa. Santiago – Cabo Verde*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras – Gabinete de Comunicação.
- Fernando, Manzambi Vuvu, 2002, “A Produção de Arte Plástica na Perspectiva de Criação de Mercados Culturais em África”, Gonçalves, António C. (coord.), *África Subsariana – Globalização e Contextos Locais*, Porto, Faculdade de

- Letras da Universidade do Porto e Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, (pp. 67-83).
- Ferreira, Manuel, (1962) 1980, *Hora di Bai*, São Paulo, Edições Ática.
- Figueiredo, João e Sofia Santos, 2005, *Memórias de Carnaxide*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras.
- Firth, Raymond, (1936), *Art and Life in New Guinea*, London, The Studio Ltd.
- Forge, Anthony. (ed.), 1973, *Primitive Art and Society*, London, Oxford University Press.
- Foster, Hall, 1994, “The Artist as Ethnographer?”, Ficher, J. (ed.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London, Kala Press, (pp. 12-19).
- Foucault, Michel, (1966) 1991, *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, Lisboa, Edições 70.
- Foucault, Michel, (1969), *L’Archéologie du Savoir*, Paris, Éditions Gallimard.
- Fourchard, Laurent, 2006, “Résilientes et ruptures en Afrique”, *Transcontinentales: Sociétés, Idéologies, Système Mondial*, 1º Semestre 2006, nº 2, (pp. 11-20).
- França, José-Augusto, 2000, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX: 1910-2000*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Freedberg, David, 1989, *The Power of Images*, Chicago, University of Chicago Press.
- Freyre, Gilberto, (1954) 2003, *Casa Grande e Senzala*, Lisboa, Edição Livros do Brasil.
- Friedman, Jonathan (ed.), 1994, *Consumption and Identity*, New York, Harwood Academia.
- Friedman, Jonathan, 2002, “Champagne Liberals and the New ‘Dangerous Classes’: Reconfigurations of Class, Identity and Cultural Production in the Contemporary Global System”, *Social Analysis*, 46, 2002.
- Friedman, Jonathan, 2003, “Globalization, Dis-integration, Re-organization. The Transformation of Violence”, Friedman, J. (ed.), *Globalization, the State, and Violence*, Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford, Alta Mira press, (pp.1-33).
- Friedman, Jonathan, 2004, “Globalization”, Nugent, David & Vincent, Joan (eds.), *A Companion to anthropology of Politics*, Malden, Oxford, & Victoria, Blackwell Publishing, (pp. 179-197).
- Friedman, Jonathan, s.d., *Globalization and the making of a global imaginary*, (Texto policopiado 14pp. - Published in slightly different form in G. Stald & T. Tufte (eds.), 2002, *Global Encounters: Media and cultural transformation*, Luton, University Luton Press.).
- Fundação Calouste Gulbenkian & Museu de Etnologia e Instituto de Investigação Científica e Tropical (orgs.), (1985), *Escultura Africana*, Lisboa, F.C.G. – Centro de Arte Moderna.



- Galhano, Fernando, (1971), *Esculturas e objectos decorados da Guiné Portuguesa, no Museu de Etnologia do Ultramar*, Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar.
- Galhano, Fernando, (1985), *Exposição de Desenhos Etnográficos de Fernando Galhano*, Lisboa, Museu de Etnologia, INIC Centro de Estudos de Etnologia, Instituto de Investigação científica e Tropical.
- Gamboni, Dário, 1983, *Un iconoclasme moderne. Théories et pratiques du vandalisme artistique*, Zurich & Lausanne, Institut suisse pour l'étude de l'art – Les édition d'en bas.
- Gandolfo, Gianfranco, 2000, “A experiência de documentação e investigação no âmbito do Projecto Arte Maconde (Moçambique)”, *V Encontro de museus de países e comunidades de língua portuguesa*, Lisboa, Ministério da Cultura de Moçambique – Departamento de Museus & Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional de Museus, (pp. 205-207).
- García Canclini, Néstor, (1989) 2001, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press.
- Garcia, Francisco Proença (Coord.), s.d., *Atlas da Lusofonia*, Lisboa, Prefácio, vols. Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe.
- Garí, Joan, 1995, *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid, Los libros de Fundesco.
- Geertz, Clifford, 1999, *O Saber Local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*, Petrópolis, Editora Vozes.
- Geertz, Hildred, 1995, *Images of Power: Balinese paintings made for Gregory Bateson and Margaret Mead*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- Gell, Alfred & Hirsch, E. (eds.), 1999, *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*, London, The Athlone Press.
- Gell, Alfred, 1998, *Art and Agency: towards a new anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press.
- Giddens, Anthony, (1984), *The Constitution of Society*, Cambridge, Polity Press.
- Gilbert, Helen & Tompkins, Joanne, 1996, *Post-Colonial Drama. Theory, practice, politics*, London & New York, Routledge.
- Gilroy, Paul, (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Black Consciousness*, London, Verso.
- Gluckman, Max, (1959), “Datos Etnográficos en la Antropología Social Inglesa”, Gluckman, Max, *Custom and Conflict in Africa*, Oxford, Blackweell.
- Goffman, Erving, (1963) 1975, *Stigmaté*, Paris, Éditions de Minuit.
- Goffman, Erving, 1974, *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit.
- Goldwater, Robert, 1967 (1938), *Primitivism in Modern Art*, New York, Vintage Books (Revised edition).

- Gombrich, Ernest H., 1971, *Aby Warburg: an intellectual biography*, London, University of London, The Warburg Institute.
- Gomes, Isabel Brigham (coord.), 1999, *Estudo de Caracterização da Comunidade Caboverdeana Residente em Portugal*, Lisboa, Embaixada de Cabo Verde.
- Graburn, Nelson (ed.), 1976, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley, University Press of California.
- Graburn, Nelson, 2005, “From Aesthetics to Prosthetics and Back. Materials, Performance and Consumers in Canadian Inuit Sculptural Arts; or, Alfred Gell in Canadian Arctic”, Coquet, Michèle; Derlon, Brigitte & Jeudy-Ballini, Monique, *Les Cultures à l'œuvre – Rencontres en art*, Paris, Biro Éditeur – Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, (pp. 47-62).
- Grognet, Fabrice, 2007, “Musées manqués, objets perdus? L'Autre dans les musées ethnographiques français”, *L'Homme*, n° 181, janvier/ mars, (pp. 173-188).
- Guedes, Natália Correia et al., (cords.), 1996, *Encounter of cultures: eighth centuries of portuguese mission work*, Lisboa, Conferência Episcopal Portuguesa.
- Gusmão, Neusa Maria Mendes de, 2004, *Os Filhos da África em Portugal: Antropologia, multiculturalidade e educação*, Lisboa, ICS.
- Hall, Stuart, (1992) 1997, *Identidades Culturais na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP & A Editora.
- Hall, Stuart, 1996, “When was ‘the post-colonial?’ Thinking at the limit”, Chambers, Ian & Curti, Lidia (orgs.), *The Post-Colonial Question*, London & New York, Routledge.
- Hargreaves, John D., 1996, *Decolonization in Africa*, London & New York, Longman Publishing.
- Heinich, Nathalie & Schaeffer, Jean-Marie, 2004, *Art, création, fiction. Entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- Heinich, Nathalie, 1998, *Le Triple Jeu de L'Art Contemporain: Sociologie des Arts Plastiques*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Heinich, Nathalie, 1999, “Art contemporain et fabrication de l'inauthentique”, *Terrain* 33 – *Authentique?*, Septembre 1999, (pp. 5-16).
- Heinich, Nathalie, 2005, “Des objets d'art aux registres de valeurs. La sociologie aux limites d'anthropologie”, Coquet, Michèle; Derlon, Brigitte & Jeudy-Ballini, Monique, *Les Cultures à l'œuvre – Rencontres en art*, Paris, Biro Éditeur – Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, (pp. 351-364).
- Henriksen, Thomas H., 1978, *Mozambique: A History*, London, Rex Collins London with David Cape Town.
- Henry, Christine, 1994, *Les îles où dansent les enfants défunts. Âge, sexe et pouvoir chez les Bijogo de Guinée-Bissau*, Paris, CNRS Édition – Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

- Herbert, Robert L., 1995, *Peasants and "Primitivism": French Prints from Millet to Gauguin*, Massachusetts, Mount Holyoke College Art Museum.
- Herreman, Frank (ed.), 2000, *Na Presença dos Espíritos. Arte Africana do Museu Nacional de Etnologia*, Lisboa & New York, Museum For African Arte e Museu Nacional de Etnologia.
- Hesmondhalgh, David, 2002, *The Cultural Industries*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications.
- Hiller, Susan (org.), 1991, *The Myth of Primitivism*, London & New York, Routledge.
- Hoile, David, (ed.), 1994, *Mozambique 1962-1993: A Political Chronology*, London, The Mozambique Institute.
- Honigshiem, Paul, 1965, "A Note on Simmel's Anthropological Interests", Simmel, Georg et al., *Essays on Sociology, Philosophy & Aesthetics*, New York, Harper Torchbooks & Row Publishers, (pp. 175-179).
- Hoskins, Janet, 2006, "Agency, biography and objects", Tilley, Christopher; Keane, Webb; Kruchler, Susanne; Rowlands, Mike; Spyer, Patricia (eds.), *Handbook of Material Culture*, London, Thousand Oaks & New Delhi, Sage Publications, (pp. 74-84).
- Hughes-Freeland, Felicia & Crain, Mary M., (eds.), 1998, *Recasting Ritual. Performance, Media, Identity*, London & New York, Routledge.
- Humbaraci, Arslan & Muchnik, Nicole, 1974, *Portugal's African Wars: Angola, Guinea Bissao, Mozambique*, New York, Macmillan, (pp. 144-153).
- Inglis, Stephen R., 1999, "Master, Machine, and Meaning: Printed Images in Twentieth-Century India", Phillips, Ruth B. & Steiner, Christopher B. (eds.), *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, London & Berkeley, University of California Press, (pp.122-139).
- Jacob, Louis, 2005, "Spectacles spécifiques: critique, assumption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain", *Sociologie et Sociétés – Le Spectacle des Villes*, vol. XXXVII, n°1, Printemps 2005.
- Jewsiewicki, B. & Montal, F. (orgs.), 1987, *Récits de Vie et Mémoires: Vers une Anthropologie et Histoires du Souvenir*, Québec & Paris, L'Harmattan.
- Jordan, M. (ed.), 1998, *Chokwe! Art and Initiation Among Chokwe and Related Peoples*, Munich, London, & New York, Prestel.
- Jouanneau, Daniel, 1995, *Le Mozambique*, Paris, Éditions Karthala.
- Jules-Rosette, Benneta, 1981, *Symbols of Change: Urban Transition in a Zambian Community*, Norwood, Ablex Publishing Corporation.
- Jules-Rosette, Benneta, 1987, *The Message of Tourist Art: An African Semiotic System in Comparative Perspective*, New York, Plenum Press.
- Kacimi, Nedjma & Sulger, Astrid, 2004, *Makonde Masters. Encontros com Artistas de Cabo Delgado, Moçambique*, Maputo, Editora Ndjira.

- Kahn, Joel S., 1995, *Culture, Multiculture, Postculture*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications.
- Karp, Ivan & Lavina, Steven D. (eds.), 1991, *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington & London, Smithsonian Institution Press.
- Kasfir, Sydney Littlefield, 1999, *Contemporary African Art (World of Art)*, London, Thames & Hudson.
- Kifleyesus, Abbebe, 2007, "Folk-fairs and Festivals. Cultural Conservation and National Identity Formation in Eritrea", *Cahiers d'Études Africaines*, XLVII(2), n° 186, 2007, (pp. 249-276).
- King, Anthony, (1990) 1994, "A arquitetura, o capital e a globalização da cultura", Featherstone, Mike (org.), *Cultura Global: Nacionalismo, Globalização e Modernidade*, Petrópolis, Editora Vozes, (pp. 421-437).
- King, Anthony, (ed.), (1997) 2000, *Culture, Globalization and the Word-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- King, Catherine (ed.), 1999, *Views of Difference: Difference Views of Art*, New Haven & London, Cornell University Press & The Open University.
- Kirshenblatt-Gimblet, Barbara, 1998, *Destination Culture: tourism, museums, heritage*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Koudawo, Fafali, 2001, *Cabo Verde e Guiné-Bissau: da democracia revolucionária à democracia liberal*, Guiné-Bissau, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa.
- Kukanda, Vatomene, 2000, "Diversidade linguística em África", *Africana Studia – Revista Internacional de Estudos Africanos*, n°3, 2000, Centro de Estudos Africanos, Universidade do Porto, (pp.101-117).
- Kuper, Adam, 1994, "Culture, identity and the project of a cosmopolitan anthropology", *Man*, New Series, vol. 29, n° 3 (Sep., 1994), (pp. 537-554).
- Kurin, Richard, 1991, "Cultural conservation through Representation: Festival of India Folklife Exhibitions at the Smithsonian Institution", Karp, Ivan & Lavine, Steven (eds.), *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington & Londonm Smithsonian Institution Press, (pp. 315-343).
- Laplatine, François, 2003, "Préface", Villa nova, Roselyne & Vermès, Geneviève (orgs.), *Le Métissage Interculturel – Créativité dans les relations inégalitaires*, Paris, L'Harmattan, (pp. 9-13).
- Latour, Bruno & Weibel, Peter (eds.), 2002, *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge, Massachusetts & London, ZKM/Center for Art and Media, The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Lavie, Smadar & Rosaldo, Renato (eds.), 1993, *Creativity/ Anthropology*, Ithaca & London, Cornell University Press.

- Lavin, Steven D. & Karp, Ivan (eds.), 1991, *Exhibiting Culture: The Poetic and Politics of Museum Display*, Washington DC & London, Smithsonian Institution Press.
- Layton, Robert, 1991, *A Antropologia da Arte*, Lisboa, Edições 70.
- Leal, João, 2000, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Leal, João, 2002, “Metamorfoses da arte popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa”, *Etnográfica – Revista Semestral do Centro de Estudos de Antropologia Social*, VI (2), (pp. 251-280).
- Leclerc, Gérard, 1972, *Anthropologie et colonialisme: essai sur l’histoire de l’africanisme*, Paris, Éditions Fayard.
- Leeds, Elizabeth, 1983, “Industrialização e emigração em Portugal: sintomas inevitáveis de uma doença estrutural”, *Análise Social: Revista do Instituto de Ciências Sociais*, vol. XIX, (n.ºs. 108-109), (pp. 1045-1079).
- Lepoutre, David, 1997, *Coeur de banlieue: codes, rites et langages*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- Lesprit, Bruno, 2006, “Changer d’échelle avec la mondialisation”, Dossier «Francophonie», *Le Monde*, 11/09/2006, (p. IV).
- Levinas, Emmanuel, 1991, *Entre nous: essais sur le penser-à-l’autre*, Paris, B. Grasset.
- Lévi-Strauss, Claude, (1955) 1979, *Tristes Trópicos*, Lisboa, Edições 70.
- Lévi-Strauss, Claude, (1962), s.d., *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon.
- Lewis, Oscar, 1979 (1961), *Os Filhos de Sánchez*, Lisboa, Moraes Editores.
- Leyten, Herrie, 1992, “Non-Western art in anthropological museums”, Leyden, H. & Damen, Bibi (eds.), *Art, anthropology and the modes of re-presentation*, Amsterdam, Royal Tropical Institute, (pp. 15-21).
- Lindonde, Lourenço Mateus, 2000, “Português de Moçambique: alterações nas classes semânticas (classemas) e respectivas implicações construcionais”, *Africana Studia – Revista Internacional de Estudos Africanos*, n.º3, 2000, Centro de Estudos Africanos, Universidade do Porto, (pp. 119-136).
- Lobban, Jr., Richard A., 1995, *Cape Verde. Crioulo Colony to Independent Nation*, Boulder, San Francisco, Oxford, Westview Press.
- Lopes, Carlos, 1988, *Para uma leitura sociológica da Guiné-Bissau*, Lisboa, Edições ES.
- Lopes, Manuel, (1956) s.d., *Os Flagelados do Vento Leste*, São Paulo, Círculo do Livro.
- Macgaffey, Wyatt, 2000, *Kongo Political Culture: The Conceptual Challenge of the Particular*, Bloomington, Indiana University Press.
- Machado, Fernando Luís, 1998, “Da Guiné-Bissau a Portugal: luso-guineenses e imigrantes”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, Lisboa, n.º 26, (pp. 9-56).

- Mackenzie, A. Maurren, 1991, *Androgynous Objects: String bags and gender in Central New Guinea*, Paris, Philadelphia & Melbourne, Harwood Academic Publishers.
- Magnin, Andre; Greene, Alison de Lima; Wardlaw, Alivia J. & McEvelley, Thomas (eds.), 2005, *African Art Now: Masterpieces from Jean Pigozzi collection*, Houston, Merrell.
- Maino, Elisabetta, 2004, *Le Kaléidoscope Identitaire: Anthropologie historique de São Tomé e Príncipe*, Paris, Thèse pour l'obtention du grade de Docteur de l'EHESS, Directeur de Thèse: Monsieur Elikia M'Bokolo.
- Maino, Elisabetta, 2005, "Pour une généalogie de l'africanisme portugais", *Cahiers d'Études Africaines*, XLV (1), 177, 2005, (pp. 165-215).
- Marcus, George E. & Myers, F. R. (eds.), 1995, *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press.
- Margarido, Alfredo, 2000, *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*, Lisboa, Edições Universidade Lusófona.
- Marranca, Bonnie & Dasgupta, Gautam (eds.), 1991, *Interculturalism and Performance*, New York, PAJ Publications.
- Martin, Jean-Hubert, 1992, *Magiciens de la Terre*, Paris, Musée nationale d'art moderne – La Grande Hall.
- Martin, Jean-Hubert, 2005, "La réception de l'art africain contemporain et son évolution", V.A., *Africa Remix, l'art contemporain d'un continent*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, (pp. 27-38).
- Martin, Jean-Hubert, Pratt, Thierry & Severi, Carlo, 2000, "Partage d'exotismes. Shared Exoticisms and Modern Primitivism", *Art Press*, n° 259, 2000, (pp. 22-33).
- McClusky, Pamela, 2002, *Art from Africa: long steps never broke a back*, Seattle, Seattle Art Museum.
- Medeiros, António, 2003, "Primeira exposição colonial portuguesa (1934): representação etnográfica e cultura popular moderna", Salwa Castelo Branco & Jorge Freitas Branco, (eds.), *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora, (pp. 155-169).
- Melo, Alexandre, 1999, *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e uma Carreira de Artista*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Mendes, Carlos Branco, 2003, "Notas sobre práticas de representação iconográfica", Branco, Jorge Freitas & Afonso, Ana Isabel (orgs.), *Retóricas Sem Fronteiras: 1/ Mobilidades*, Oeiras, Celta Editora, (pp.135-153).
- Mendes, Mafalda; Quint, Nicolas; Ragageles, Fátima & Semedo, Aires, 2002, *Dicionário Prático – Português/ Caboverdiano (variante de Santiago)*, Lisboa, Verbalis.
- Méndez, Lourdes, 1995, *Antropología De La Producción Artística*, Madrid, Editorial Síntesis.

- Merleau-Ponty, Maurice, (1962) 1976, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Éditions Gallimard.
- Miller, Daniel, 1987, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Blackwell.
- Mintz, Sydney W., 1974 (1960), *Worker in the Cane: A Puerto Rican Life History*, New York, W. W. Norton.
- Mira, Feliciano, 1999, “Introdução”, Ministério dos Negócios Estrangeiros – Instituto Camões (org.), *Outras Plasticidades*, Lisboa, Instituto Camões, (pp. 11-15).
- Miranda, José A. Bragança, 1993, “Foucault e Velásquez: a função do argumento estético em Foucault”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 19 – Michel Foucault uma Analítica da Experiência, Lisboa, Edições Cosmos, (pp. 47-67).
- Miranda, José A. Bragança, 2000, “Identidades nas actividades artísticas”, *Arte Ibérica*, Ano 4, nº 32, Fev. 2000.
- Mohl, M., 1990, *Masterpieces of the Makonde*, Heidelberg, s.d..
- Mondzain, Marie-José, 1996, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain*, Paris, Le Seuil.
- Monteiro, Paulo F., 1996, *Os Outros da Arte*, Oeira, Celta Editora.
- Montminy, 2000, “Tendances africaines au Centre des Arts”, *Le Nouvelliste*, 1 Março 2000, p. 24.
- Moreira, Adriano, 2000, “Revisitar Gilberto Freyre”, Moreira, Adriano & Venâncio, J. C. (orgs.), *Luso-Tropicalismo: Uma Teoria Social em Questão*, Lisboa, Veja Editora, (pp. 17-22).
- Morphy, Howard, 1994, 1994, “The Anthropology of Art”, Ingold, Tim (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, London & New York, Routledge, (pp. 648-685).
- Mortaigne, Véronique, 2006, “Des énergies venues d’ailleurs”, Dossier «Francophonie», *Le Monde*, 11/09/2006, (p. I).
- Museu de Etnologia – Instituto de Investigação Científica e Tropical (orgs.), (1985), *Escultura Africana em Portugal*, Lisboa, Museu de Etnologia – IICT.
- Museu Nacional de Etnologia (org.), 1996, *Panos de Cabo Verde e Guiné-Bissau: Exposição*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.
- Museu Nacional de Etnologia (org.), 2002, *Na Presença dos Espíritos: Arte Africana do Museu Nacional de Etnologia*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.
- Museu Nacional de Etnologia (org.), 2003, *A Voz dos Cestos*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.
- Muteshi, Jacinta K., 2003, “Constructing consciousness: Diasporic remembrances and imagining Africa in late modernity», *Critical Arts*, volume 17 – nº 1&2 – 2003, (pp. 36-51).
- Myers, Fred, (2006), “‘Primitivism’, anthropology, and the category of ‘primitive art’”, Tilley, Christopher; Keane, Webb; Kruchler, Susanne; Rowlands, Mike; Spyer,

- Patricia (eds.), *Handbook of Material Culture*, London, Thousand Oaks & New Delhi, Sage Publications, (pp. 276-284).
- Myers, Fred, (ed.), 2001, *The empire of things: regimes of value and material culture*, Santa Fe & Oxford, Sheridan Books.
- Narcizo, Marins, 1993, *Artes Plásticas: Portugal. O Artista e o Seu Mercado*, São Paulo & Porto, Adrian Publishers, Mário Alves Artes Gráficas, (pp. 530-531).
- Neves, José Soares, 2000, *Despesas dos Municípios com a Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Nqueca, João da Silva & Jopela, Valdemiro, 2005, “Manifestações Culturais, Ritos de Passagem, Sítios e Referências de Moçambique”, Cristóvão, Fernando, (dir. e coord.); Amorim, Maria Adelina; Marques, Maria Lúcia & Moita, Susana Brites, *Dicionário Temático da Lusofonia*, Lisboa, Luanda, Praia, Maputo, Texto Editores, (pp. 689-693).
- Olsen, Bjørnar, (2006), “Scenes from a Troubled Engagement: Post-structuralism and Material Culture Studies”, Tilley, Christopher; Keane, Webb; Kruchler, Susanne; Rowlands, Mike; Spyer, Patricia (eds.), *Handbook of Material Culture*, London, Thousand Oaks & New Delhi, Sage Publications, (pp. 85-103).
- Ortiz, Renato, 1988, *A Moderna Tradição Brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo, Ed. Brasiliense.
- Pais, J. Machado (coord.), 1995, *Inquérito aos Artistas Jovens Portugueses*, Lisboa, Instituto das Ciências Sociais.
- Pais, J. Machado, 1999, *Consciência Histórica e Identidade. Os jovens portugueses num contexto europeu*, Oeiras, Celta Editora.
- Palmer, Richard E., (1969) 1989, *Hermenêutica*, Lisboa, Edições 70.
- Pamplona, Fernando de, 1988, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalham em Portugal*, Porto, Civilização, 3º Vol.
- Panofsky, Erwin, (1939) 1967, *Essais d'íconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, France, Éditions Gallimard.
- Patton, Sharon F., 1998, *African-American Art*, Oxford, Oxford University Press.
- Pélissier, René, 1984, *Naissance du Mozambique: Résistance et Révoltes anticoloniales (1854-1918)*, Orgeval, Pélissier, 2 vols..
- Pélissier, René, 2004, *Les Campagnes Coloniales du Portugal*, Paris, Éditions Flammarion.
- Pélissier, René, 2005, *Spanish Africa: Études sur la fin d'un Empire (1957-76)*, Orgeval, Editions Pélissier.
- Péquignot, Bruno, 1993, *Pour Une Sociologie Esthétique*, Paris, L'Harmattan.
- Pereira, Rui, 1998, “Introdução à Reedição de 1998”, Dias, Jorge, *Os Macondes de Moçambique*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos.



- Phillips, Ruth B. & Steiner, Christopher B. (eds.), 1999, *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, London & Berkeley, University of California Press.
- Pinharanda, João, 2000, “A Arte Portuguesa no Séc. XX”, Pinto, António Costa (coord.), *Portugal Contemporâneo*, Madrid, Sequitur, (pp. 279-308).
- Pinney, Christopher, 2006, “Four types of visual culture”, Tilley, Christopher; Keane, Webb; Kruchler, Susanne; Rowlands, Mike; Spyer, Patricia (eds.), (2006), *Handbook of Material Culture*, London, Thousand Oaks & New Delhi, Sage Publications, (pp. 131-144).
- Pinto, Sandra, 2004, “Cores de África. Peças de arte únicas, produzidas por um grupo de mulheres africanas num quintal de um bairro social.”, *Visão Sete*, 17 de Junho de 2004, n.º 589, p. 3.
- Pires, Rui Pena, 2003, *Migrações e Integração. Teoria e Aplicações à Sociedade Portuguesa*, Oeiras, Celta Editora.
- Poirier, Jean; Clapier-Valladon, S. & Raybaut, Paul (eds.), 1999 (1983), *Histórias de Vida. Teoria e prática*, Oeiras, Celta Editora.
- Pommerolle, Marie-Emmanuelle, 2006, “Une mémoire vive: débats historiques et judiciaires sur la violence colonial au Kenya”, *Politique Africaine – Passés coloniaux recomposés. Mémoires grises en Europe et en Afrique*, n° 102 – Juin 2006, Paris, Éditions Karthala, (pp. 85-100).
- Ponte, Bruno da, 1974, *The Last to Leave - Portuguese colonialism in Africa: an introductory outline*, London, International Defence and Aid Fund.
- Porto, Nuno, (coord.), 1999, *Angola a Preto e Branco: Fotografia e Ciência no Museu do Dundo, 1940-1970*, Coimbra, Museu Antropológico da Universidade de Coimbra.
- Porto, Nuno, 1998, “Making the Nation out of it: the collections of the Dundo Museum, Angola”, Paper presented at the University College of London, *Seminar on Colonialism: responses in the longue durée*, 25<sup>th</sup> February 1998.
- Powell, Richard J., (1997) 1998, *Arte y Cultura Negros en el Siglo XX*, Barcelona, Ediciones Destino.
- Prakash, Gyan, 1999, *Another reason: science and the imagination of modern India*, Princetown, Princetown University Press.
- Price, Rally, 1989, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago & London, University of Chicago Press.
- Ramos, Manuel João, 2000, “Sobre arte narrativa etíope”, Cotrim, João Paulo (coord.), *A pintura narrativa etíope*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Cultura – Divisão de Bibliotecas e Documentação, (pp. 6-11).
- Ramos, Manuel João, 2001, “Isto não é Arte Etíope”. *Jembere Hailu – Arte Contemporânea Etíope: Jornal da Exposição*. Lisboa, Culturgest.

- Ramos, Manuel João, 2004, “Drawing the lines. The limitations of intercultural ekphrasis” Sarah, Pink, Laszlo Kurti and Ana Isabel Afonso (eds), *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*, London, Routledge, (pp.147-156).
- Raposo, Paulo, 1998, “Artistas, primitivos e antropólogos: à descoberta da universalidade das performances artísticas ou a modernidade do Primitivo”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Ano 80°, vol. XXXVIII, fasc. 1-2, 1998, (pp. 43-60).
- Rato, Vanessa, 2004, “Entrevista com Luís Serpa”, *Público*, 15 de Outubro de 2004, (p. 40).
- Raw Vision: Outsider Art, Art Brut, Contemporary Folk Art*, # 31, summer 2000; #32, fall 2000.
- Ribeiro, António Pinto, 2004, *Mais a Sul. Obras de Artistas de África na Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Culturgest.
- Rodrigues, Ana Maria (coord.), (1999), *Os Negros em Portugal – sécs. XV a XIX*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Rodrigues, Walter, 1989, “Comunidade caboverdiana: marginalização e identidade”, *Sociedade e Território: Revista de estudos urbanos e regionais*, Ano 3, nº 8 (Fev. 1989). pp. 96-111
- Rognon, Frederic, 1985, “Le masque sans le myth. Une analyse des différents approches d’un objet mélanésien de Nouvelle-Calédonie”, *Res*, nº 10, Automne 1985, (pp. 47-70).
- Romana, Heitor Alberto Coelho Barras, 1996, *São Tomé e Príncipe. Elementos para uma análise antropológica das suas vulnerabilidades e potencialidades*, Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.
- Roque, Georges, 2003, *Qu’est-ce que l’art abstrait? Une histoire de l’abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Éditions Gallimard.
- Rosaldo, Renato, 2001, “Foreword”, García C., Néstor, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press (pp. xi-xvii).
- Rosenquist, Ulla, 2000, “Experiência comparativa sobre interpretação cultural”, *V Encontro de museus de países e comunidades de língua portuguesa*, Lisboa, Ministério da Cultura de Moçambique – Departamento de Museus & Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional de Museus, (pp. 113-120).
- Rubin, W., (1984), *‘Primitivism’ in 20<sup>th</sup> Century Art – Affinity of Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art.
- S.a., 1990, *Arte Africana*, Lisboa, Silva’s Leiloeiros.
- S.a., 2000, “Tendances Africaines”, (Vie culturelle), *L’Hebdo du Saint-Maurice*, 4 Março 2000, (p. 15).

- S.a., 2002, “Livro Conta Retalhos de Cultura com Sabor Crioulo”, *Horizonte*, 3 de Maio de 2002.
- S.a., 2004, “Recuperar tradições ancestrais”, *Roteiro da Câmara Municipal de Oeiras*, Abril de 2004, p. 15.
- S.a., 2004a, *Ousmane Sow. Pont des Arts – Paris*, Neully-sur-Seine, Editions le P’tit Jardin.
- S.a., 2006, “Cimeira da CPLP – Entrevista com José Sócrates”, *Público*, 17 de Julho de 2006, (p. 10).
- S.a., s.d. [cerca de 2000], “A account of Núcleo de Arte – Facts about the Núcleo de Arte (NA)”, s.l. [Maputo, documento do arquivo pessoal de Zé Júlio facultado à autora].
- S.a. , 1995, *Images*, Avril/ Mai 1995, Vol. 4, nº 5.
- Said, Edward, (1978) 1990, *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Saint-Maurice, Ana de, 1997, *Identidades Reconstruídas: Cabo-verdianos em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.
- Salema, Isabel, 2004, “Entrevista com António Ole”, *Público*, 13 de Outubro de 2004, (pp. 38-39).
- Santos, Andrade (Ed.), 2002, *José Júlio*, Lisboa, Dimensão 6.
- Santos, Horácio, 2001, “Maria Alice Fernandes”, Fernandes, Maria Alice, 2002, *Retalhos de uma Cultura: ‘Tchápa-Tchápa. Santiago – Cabo Verde*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras – Gabinete de Comunicação, (p.15).
- Santos, Maria Lurdes Lima dos & Cabral, F. Vilaverde (orgs.), 1999, *Observação das Actividades Culturais*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, Maria Lurdes Lima dos & Costa, A. F. (orgs.), 1999, *Impactos Culturais da Expo’98*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Sardinha, João, 2002, *Preservar a Identidade: Integração da Comunidade Caboverdiana na Área Metropolitana de Lisboa: Associativismo e perspectivas das associações*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Tese de Mestrado).
- Saul, John S., 1993, *Recolonization and resistance: Southern Africa in 1990s*, Trenton, N.J., Africa World Press.
- Schildkrout, Enid & Curtis, A. Keim (eds.), 1998, *The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Schneider, A., 1996, “Uneasy Relations. Contemporary Artists and Anthropology”, *Journal of Material Culture*, vol. 1, nº 2, 1996 (pp. 183-210).
- Secretaria de Estado da Cultura, Museu de Etnologia & Fundação Calouste Gulbenkian (orgs.), (1976), *Modernismo e Arte Negro-Africana*, Lisboa, Museu de Etnologia e Fundação Calouste Gulbenkian.

- Secretaria de Estado da Cultura, Museu de Etnologia & Fundação Calouste Gulbenkian (orgs.), (1977), *Escultura Africana*, Lisboa, Secretaria de Estado de Investigação Científica – Centro de Arte Contemporânea do Porto.
- Segalen, Martine, 1998, *Ritos e Rituais*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Seibert, Gerhard, 2003, “The vagaries of violence and power in post-colonial Mozambique”, Abbink, John, Bruijn, Mirjam & Walraven, Klaas Van (eds.), *Rethinking Resistance. Revolt and Violence in African History*, Leiden, Bóston, Brill, (pp. 253-276).
- Senghor, Leopold Sédar, (1970), "Negritude: a Humanism of the Twentieth Century", Williams, Patrick & Chrisman, Laura (eds.), 1994, *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*, Columbia University Press, (pp. 27-35).
- Senghor, Leopold Sédar, 1964, “Latinité et Négritude”, *Présence Africaine – Revue Culturelle du Monde Noir*, n° 52, 4° trimestre 1964, (pp. 5-13).
- Senghor, Leopold Sédar, 1977, “Fonction et signification du premier festival mondial des arts nègres”, *Liberté III (Négritude et Civilisation de l'Universel)*, Paris, Editions du Seuil.
- Severi, Carlo, 2003, “Pour une anthropologie des images”, “Warburg anthropologue ou le déchiffrement d’une utopie”, *L’Homme, Revue française d’anthropologie*, n° 165, janvier/mars 2003, (pp. 7-10; pp. 77-128).
- Silva, Augusto S. & Pinto, José M. (orgs.), 1986, *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento.
- Silva, Maria C. da (org.), *Ethnologia – Trabalho de Campo*, nova série, n° 6-8, 1997.
- Simmel, Georg *et all.*, 1965, *Essays on Sociology, Philosophy & Aesthetics*, New York, Harper Torchbooks & Row Publishers.
- Simmel, Georg, 1990, *Philosophie de la Modernité*, Paris, Editions Payot, Vol. II.
- Smith, Anthony D., (1990) 1994, “Para uma cultura global?”, Featherstone, Mike (org.), *Cultura Global: Nacionalismo, Globalização e Modernidade*, Petrópolis, Editora Vozes, (pp. 183-205).
- Smith, Anthony D., 1991, *National Identity*, London, Penguin Books.
- Soares, Paulo, 1989, “Tradição e influências exteriores”, Carvalho, Carlos M.; Costa, Alda & Momplé, Lilia, *Art Makondé*, Paris & Maputo, Ministério da Cultura, (pp. 113- 121).
- Sociedade de Geografia de Lisboa, 1936, *Exposição de Arte Gentílica – África Portuguesa*, de 19 a 26 de Abril de 1936, Sala Portugal da Sociedade de Geografia de Lisboa.
- Soronda. Revista de Estudos Guineenses*, Dezembro 2000.
- Sousa, Ernesto de, 1970, *Arte Popular e Arte Ingénua*, Lisboa, Associação Portuguesa para o Progresso, Separata do Colóquio – tomo III das publicações do XXIX Congresso Luso-Espanhol.

- Soyinka, Wolé, (1976) 1990, *Myth, Literature and African World*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sperber, Dan, (1974), *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann.
- Steiner, Christopher B., 1994, *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Steiner, Christopher B., 1999, “Authenticity, Repetition, and the Aesthetics of Seriality: The Work of Tourist Art in the Age of Mechanical Reproduction”, Phillips, Ruth B. & Steiner, Christopher B. (eds.), *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, London & Berkeley, University of California Press, (pp. 87-103).
- Stocking Jr., George W. (ed.), 1987, *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- Stocking Jr., George W., 1991, *Colonial Situations: essays on the contextualization of ethnographic knowledge*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- Thomas, Nicholas, 1991, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*, London, Harvard University Press.
- Thomas, Nicholas, 1995, *Oceanic Art*, London & New York, Thames & Hudson.
- Thomas, Nicholas (ed.), 1999, *Double Vision*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Thomas, Nicholas, 1999a, *Possessions. Indigenous Art/ Colonial Culture*, London & New York, Thames & Hudson.
- Tilley, Christopher, (2006), “Objectification”, Tilley, C.; Keane, Webb; Kruchler, Susanne; Rowlands, Mike; Spyer, Patricia (eds.), *Handbook of Material Culture*, London, Thousand Oaks & New Delhi, Sage Publications, (pp. 60-73).
- Tin, Hjalte, 2002, “O benefício do fracasso: PAM, ajuda alimentar e sobrevivência local na Guiné-Bissau, 1998-1999”, *Soronda. Revista de Estudos Guineenses*, Janeiro 2002, (pp. 77-144).
- Torgovnick, Marianna, 1990, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- Turner, Victor, (1967) 1970, *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*, Ithaca, Cornell University Press.
- Turner, Victor, (1969) 1974, *O Processo Ritual*, Petropolis, Ed. Vozes.
- Turner, Victor, 1977, “Frame, Flow and Reflection: Ritual Drama as Public Liminality”, Benamou, Michel & Caramello, C. (eds.), *Performance in Postmodern Culture*, Madison & Wisconsin, Coda, (pp. 33-55).
- Turner, Victor, 1985, *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*, Tucson, University of Arizona Press.
- V.A. 2000, 5<sup>E</sup> *Biennale D’Art Contemporain de Lyon – Partage d’Exotismes*, Lyon, Laurence Barbier, antenne éditoriale de Lyon, (2 vols.).

- V.A., 2005, *Africa Remix, l'art contemporain d'un continent*, Paris, Éditions du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.
- V.A., 2005(a), *Das Esquinas do Olhar: Arte da Diáspora Africana Contemporânea*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian & Museum for African Art.
- V.A., s.d., *Domila '99 – Homenagem a João Francisco Lima*, Rosariense, Ministério da Cultura de Cabo Verde.
- Vala, Jorge (org.), 1999, *Novos Racismos. Perspectivas Comparativas*, Oeiras, Celta Editora.
- Vala, Jorge; Brito, Rodrigo & Lopes, Diniz, 1999, “O racismo flagrante e o racismo subtil em Portugal”, Vala, Jorge (org.), *Novos Racismos: Perspectivas Comparativas*, Oeiras, Celta Editora, (pp. 31-59).
- Valverde, Paulo, 2000, *Máscara, Mato e Morte em São Tomé*, Oeiras, Celta Editora.
- Velho, Gilberto, 2001, “Biografia, trajetória e mediação”, Velho, Gilberto & Kuschnir, Karina (orgs.), *Mediação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, (pp. 15-28).
- Velho, Gilberto & Kuschnir, Karina (orgs.), 2001, *Mediação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora.
- Velho, Gilberto, 1994, “Trajetória individual e campo de possibilidades”, *Projecto e Metamorfose. Antropologia das Sociedades Complexas*, Rio de Janeiro, Zahar Editor, (pp. 31-48).
- Venâncio, José Carlos, 2000, “Introdução”, Moreira, Adriano & Venâncio, J. C. (orgs.), *Luso-Tropicalismo: Uma Teoria Social em Questão*, Lisboa, Veja Editora, (pp. 11-31).
- Venâncio, José Carlos, 2000a, *O Facto Africano – Elementos para uma Sociologia de África*, Lisboa, Veja Editora.
- Venâncio, José Carlos, 2002, “Produção Cultural e Mercados. A experiência de alguns pintores cabo-verdianos”, *África Subsariana: Globalização e Contextos Locais*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, (pp. 45 - 66).
- Venâncio, José Carlos, 2005, *A Dominação Colonial: Protagonismos e Heranças*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Veyne, Paul, 1996, “L'interprétation et l'interprète”, *Enquête – anthropologie, histoire, sociologie*, n° 3, premier semestre 1996, (pp. 241-272).
- Vieillard-Baron, Jean-Louis, 1990, “Introduction”, Simmel, Georg, 1990, *Philosophie de la Modernité*, Paris, Editions Payot, vol. II., (pp. 7-61).
- Vogel, Susan (ed.), 1988, *Art/Artifact*, New York, The Center for African Art.
- Vogel, Susan (ed.), 1991, *African Explores: 20<sup>th</sup> Century African Art*, New York, Center for African Art.
- Wa Thiong'o, Ngugi, 1986, *Decolonising the Mind. The politics of language in African literature*, London, James Currey/Heinemann.

- Wallerstein, Immanuel, (1967) 2005, *Africa: the politics of independence and unity*, Nebraska, Bison Books.
- Wandschneider, Miguel, 1998, “Descontinuidade biográfica e invenção do autor”, *Ernesto de Sousa: Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (pp. 14-24).
- Wandschneider, Miguel, 1998a, “Dados Biográficos e Elementos para uma Auto-Biografia Involuntária”, *Ernesto de Sousa: Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (pp. 39-121).
- Warburg, Aby M., (1923) 1995, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- Watson, Lawrence C. & Watson-Franke, Maria-Barbara, 1985, *Interpreting Life Histories: An Anthropological Inquiry*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.
- Wertkin, Gerard C.; Longhauser, Elsa; Szeemann, Harold & Kogan, Lee (orgs.), 1998, *Self-Thought Artists of 20<sup>th</sup> Century. An American Anthology*, New York, Museum of American Folk Art.
- West, Harry G., 2004, “Inverting the Camel’s hump. Jorge Dias, His wife, Their Interpreter, and I”, in Handler, Richard (ed.), *Significant Others: Interpersonal Commitments in Anthropology, History of Anthropology*, Vol. 10, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, (pp.51-90).
- Whitten, Dorotea S. & Whitten Jr., Norman (eds.), 1993, *Imagery & Creativity*, Tucson & London, The University of Arizona Press.
- Whyte, William Foote, (1943) 1970, *Street Corner Society: The Social Structure of an Italian Slum*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- Willet, Frank, 1994, *L’Art africain: Une introduction*, London, Thames and Hudson.
- Woodward, Kathryn (ed.), 1997, *Identity and Difference*, London, Sage Publications.
- Young, Diana, (2006), “The colours of things”, Tilley, Christopher; Keane, Webb; Kruchler, Susanne; Rowlands, Mike; Spyer, Patricia (eds.), *Handbook of Material Culture*, London, Thousand Oaks & New Delhi, Sage Publications, (pp. 173-185).
- Zoldberg, Vera L. & Cherbo, Joni M. (eds.), (1997), *Outsider Art. Contesting boundaries in contemporary culture*, Cambridge, Cambridge University Press.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS<sup>336</sup>

- Agência de Notícias de África – afrol News, 2004, “El Festival Mundial de las Artes Negras regresa a Senegal”, <http://www.afrol.com/es/articles/11936>, org. 22 de Março de 2004, citado em 12 de Janeiro 2007.
- Câmara Municipal de Lisboa, Gabinete da Vereadora Helena Lopes da Costa, 2005, “Proposta Nº 492/ 2005”, [http://www.cm-lisboa.pt/docs/ficheiros/492\\_1.doc](http://www.cm-lisboa.pt/docs/ficheiros/492_1.doc), 8 pp., citado em 3 de Setembro de 2006.
- Chapier, Henry & Soret, Jean-Luc, 2000-2007, “Festival art outsiders 2007”, <http://www.art-outsiders.com>, Paris, Festival art outsiders, citado em 4 de Agosto de 2007.
- Cimaise, 1996, “Dak’ Art96: Biennale de l’art africain contemporain”, <http://www.iniva.org/library/resource/4171>, Dacar, site organizado por iniva, em 2006, citado em 4 de Outubro de 2006.
- CPLP, 1996, “Estatutos da Comunidade de Países de Língua Portuguesa”, (Artigo 3º), <http://www.caecplp.org/biblioteca/webpdf/estatutos.pdf#search=%22Estatutos%20da%20CPLP%22>, documento em pdf., 5 pp., citado em 29 de Agosto de 2006.
- Dória, Valdemar, 14 de Fevereiro de 2006, 20:07:12, “Ciao” [correio electrónico], <http://www.hotmail.com>, citado a 10 de Janeiro de 2007.
- Dória, Valdemar, 2007, <http://www.myspace.com/tobiasamerika>, citado em 19 de Janeiro de 2007.
- Dória, Valdemar, 27 de Março de 2006, 2:00:08, “Cá vai disso – aval.doc. em anexo” [correio electrónico], <http://www.hotmail.com>, citado a 2 de Janeiro de 2007.
- Dória, Valdemar, s.d., “Imagens”, Dória, Valdemar “luky” e “de casa”, [http://incomunidade.com.sapo.pt/frame\\_direita.htm](http://incomunidade.com.sapo.pt/frame_direita.htm), citado em 28 de Março de 2006.
- Ferreira, Muniz, s.d., “A África contemporânea: dilemas e possibilidades”, [http://www.smec.salvador.ba.gov.br/documentos/africa\\_contemporanea.pdf](http://www.smec.salvador.ba.gov.br/documentos/africa_contemporanea.pdf), documento em pdf., 12 pp., citado em 12 de Janeiro de 2007 e desactivado em Setembro de 2007.
- Fioravante, Celso, ed., s.d., “Mapa das Artes 2003-2007”, <http://www.mapadasartes.com.br/setoresnn.php?not=1&notid=79>, citado em 4 de Julho de 2007, São Paulo.
- Fundação Calouste Gulbenkian, s.d., “Bolsas de Estudo de Especialização e Valorização Profissional no Estrangeiro – Regulamento”,

<sup>336</sup> Os documentos electrónicos referem-se a mensagens de e-mail [correio electrónico] e a informações [documentos electrónicos] disponíveis em WWW, identificadas com o seguinte modelo de citação bibliográfica: autor, data, título do documento, endereço http, página, local de publicação, data de acesso ou citação do documento. No caso das mensagens de correio electrónico, por serem enviadas a partir de endereços privados, a referência completa foi substituída pelo sistema de envio e de recepção das mesmas na WWW.



- <http://www.gulbenkian.org/v1/attachs/regulamento90897768.pdf>, Fundação Calouste Gulbenkian, actualizado em 2006, organizado por [www.carbono14.com](http://www.carbono14.com), 7 pp., citado em 12/01/2005.
- Fundação Mário Soares, s.d., [http://www.fundacao-mario-soares.pt/casa\\_museu\\_jsoares/ofertas\\_visita/Via\\_Estado/StpCv/StpCv1.htm](http://www.fundacao-mario-soares.pt/casa_museu_jsoares/ofertas_visita/Via_Estado/StpCv/StpCv1.htm), Lisboa, informações actualizadas e desactivadas em 2007, citado em 3 de Março de 2006.
- Gonçalves, Manuel da Luz, s.d., “O Kriolu Caboverdiano nos Estados Unidos”, <http://www.umassd.edu/specialprograms/caboverde/cvkriolp.htm>, Massachusetts, UMass Dartmouth Web Page/ Publication, 2007, citado em 12 de Março de 2004.
- Haderer, Joana, 27/06/2005, “UCCLA prepara-se para apoiar populações carenciadas”, [http://macua.blogs.com/moambique\\_para\\_todos/cplp\\_lusofonia/index.html](http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/cplp_lusofonia/index.html), citado em 6 de Setembro de 2006.
- Hargrave, George, s.d., “Tabala: Rhythmes dans le vent”, [http://www.nutaaq.com/French\\_html/fr-tabala.html](http://www.nutaaq.com/French_html/fr-tabala.html), NUTAAQ Média Inc., Montréal, Québec, s.d., citado em 6 de Setembro de 2004.
- Harney, Elizabeth, 2002, “The Ecole de Dakar: pan-Africanism in paint and Textile”, *African Arts*, [Revista electrónica], autumn 2002, [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0438/is\\_3\\_35/ai\\_98171011](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0438/is_3_35/ai_98171011), p. 2, FindArticles.com, actualizado em 03/08/2007, citado em 16 de Fevereiro de 2006.
- Hoyos, Guillermo, 2001, “Communication interculturelle pour ‘démocratiser la démocratie’”, V.A., *Actes du Colloque ‘Trois Espaces Linguistiques Face aux Défis de la Mondialisation*, [http://www.3el.refer.org/IMG/pdf/Actes3EL\\_1\\_P1.pdf](http://www.3el.refer.org/IMG/pdf/Actes3EL_1_P1.pdf), Paris, OIF, citado em 11 de Outubro de 2006.
- INE, 2005, “Destaque à Comunicação Social”, Estatísticas Demográficas (2004), [http://www.ine.pt/portal/page/portal/PORTAL\\_INE/Destaques?DESTAQUESdest\\_boui=73614&DESTAQUESmodo=2](http://www.ine.pt/portal/page/portal/PORTAL_INE/Destaques?DESTAQUESdest_boui=73614&DESTAQUESmodo=2), INE, 28 Novembro de 2005, [d051128-2 [1]. pdf, 5 pp., citado em 17 de Fevereiro de 2006.
- INE, 2005a, “Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio 2004 - Informação à Comunicação Social”, [http://www.ine.pt/portal/page/portal/PORTAL\\_INE/Destaques?DESTAQUESdest\\_boui=73516&DESTAQUESmodo=2](http://www.ine.pt/portal/page/portal/PORTAL_INE/Destaques?DESTAQUESdest_boui=73516&DESTAQUESmodo=2), 5 pp., INE, citado em 17 de Fevereiro de 2006.
- INIVA, 1996, “Dak’Art96: Biennale de l’art africain contemporain”, <http://www.iniva.org/library/resource/4171>, Dacar, Cimaise, site organizado por iniva, em 2006, citado em 4 de Outubro de 2006.
- Instituto Camões, s.d., “Centro Cultural Português em S. Tomé”, <http://www.instituto-camoes.pt/ccp/ccpstome.htm>, Instituto Camões, citado em 16 de Fevereiro de 2006.

- IPAD, 2003, “Introdução”, in *Plano de Actividades (Versão Integral)*, [http://www.ipad.mne.gov.pt/images/stories/Ficheiros/Plano\\_Relat/planoactv2003\\_ipad.pdf](http://www.ipad.mne.gov.pt/images/stories/Ficheiros/Plano_Relat/planoactv2003_ipad.pdf), Lisboa, IPAD, Ministério dos Negócios Estrangeiros, 34 pp., citado em 7 de Setembro de 2006.
- IPAD, 2004, “Apoios Concedidos pelo IPAD – 4º Trimestre de 2004”, [http://www.ipad.mne.gov.pt/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=236#search=%22Guine%C3%A1spora%22](http://www.ipad.mne.gov.pt/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=236#search=%22Guine%C3%A1spora%22), documento em pdf., Lisboa, IPAD, 2 pp., citado em 7 de Setembro de 2006.
- IPAD, s.d., “S. Tomé e Príncipe”, [http://www.ipad.mne.gov.pt/index.php?option=com\\_content&task=view&id=78&Itemid=109](http://www.ipad.mne.gov.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=78&Itemid=109), Design by MaisDesign, Developed by Preto.com, s.d., citado em 30 de Março de 2006.
- Maciel. Carmén, 2005, “Maio 2004, Mês de Africa em Lisboa”, [http://www.socinovamigration.org/portallizer/upload\\_ficheiros/Maio-M%C3%AAs%20de%20%C3%81frica%20Vers%C3%A3o%20online.pdf#search=%22%C3%81frica%20em%20Lisboa%22](http://www.socinovamigration.org/portallizer/upload_ficheiros/Maio-M%C3%AAs%20de%20%C3%81frica%20Vers%C3%A3o%20online.pdf#search=%22%C3%81frica%20em%20Lisboa%22), Estudo efectuada na FCSH – Universidade Nova de Lisboa com o apoio SociNova/ Migrações, documento em pdf., 56 pp., citado em 7 de Setembro de 2006.
- Monteiro, Vladimir Nobre, 2006, “Anexo 1”, *Música e cabo-verdianos em Lisboa*, <http://www.caboindex.com/musica/Os-Generos-musicais-de-Cabo-Verde.php>, caboindex 2006, citado em 21 de Março de 2007.
- Neto, Lukene Fernandes B., s.d., “A evolução das artes plásticas em S. Tomé e Príncipe”, <http://www.stome.net/educa/teses/neto3b.htm>, citado em 16 de Fevereiro de 2006.
- Ntaluma, F., s.d., “Quem são os Makonde?”, Gabão, Jaime Luís, 2004, *Porto Amélia – Pemba*, <http://geocities.yahoo.com.br/pembaportoamelia/makonde.htm>, home Page 2000/2005, actualizado em 2/12/2005, citado em 28 de Maio de 2005.
- Ntaluma, Frank, 17 de Outubro de 2006, 16:50:08, “Oi mana...” [correio electrónico], <http://www.hotmail.com>, citado a 3 de Junho de 2007.
- Ntaluma, Frank, 2003, “Bem-vindo à Arte Makonde”, <http://makonde.no.sapo.pt>, Lisboa, ALDCI, citado em 23 de Maio de 2005.
- Nunes, Carlos Cabral, s.d., “Galeria”, [http://www.perve.org.pt/Galeria/Galeria\\_autores.html](http://www.perve.org.pt/Galeria/Galeria_autores.html), Lisboa, Galeria Perve, citado em 3 de Setembro de 2006.
- Nunes, Carlos Cabral, s.d., “Perve”, <http://www.perve.org.pt/>, Lisboa, Galeria Perve, citado em 3 de Setembro de 2006.
- OEI, 2006, “OEI – O que é a OEI? – Apresentação” e União Latina, “União Latina – Apresentação”, <http://www.oeibrpt.org/index.html>, OEI, citado em 14 de Janeiro de 2007.
- OEI, 2006, “OEI – O que é a OEI? – Apresentação”, <http://www.oeibrpt.org/index.html>, OEI, citado em 14 de Janeiro de 2007.

- Oeiras Actual*, [Revista electrónica] [http://www.cm-oeiras.pt/default.aspx?Conteudo=Conteudo/Publicacoes.ascx&idCls=115&Menu=mn\\_10,mn\\_10\\_results](http://www.cm-oeiras.pt/default.aspx?Conteudo=Conteudo/Publicacoes.ascx&idCls=115&Menu=mn_10,mn_10_results), Março de 1999, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, citado em 12 de Abril de 2004 e inactivo em 3 de Julho de 2007.
- Oeiras em Notícias*, [Revista electrónica], <http://oeirasnoticias.com/noticias.php?dnoticia=112>, Oeiras, 2005-12-28, citado em de Janeiro de 2006.
- OIF, 2000-2007, “Historique”, <http://www.francophonie.org/>, França, OIF, actualizado em 17/07/2007, citado em 1 de Outubro de 2006.
- OIF, s.d., “Chronologie”, <http://www.francophonie.org/doc/doc-historique/chronologie-oif.pdf>, França, OIF, 6 pp., citado em 3 de Outubro de 2006.
- OIF, s.d., <http://www.francophonie.org/actions/arts/ini-diversite.cfm>, França, OIF, actualizado em 17/07/2007, citado em 3 de Outubro de 2006.
- Opus Dei, 2006-07, “Projecto Cabo Verde”, <http://projectocaboverde.no.sapo.pt/index.html>, citado em 15 de Março de 2007.
- Pas’cal, theo, 2002, “Theo Pas’cal Quamundo’s”, [http://www.theothezz.com/disc\\_theo\\_pt.html](http://www.theothezz.com/disc_theo_pt.html), Lisboa, org. 2001 TheOo TheZz Produktions, citado em 28 de Março de 2006
- Pires, Sónia, s.d., “O terceiro sector imigrante e as Associações do Leste europeu em Portugal – Estruturação de um Novo Espaço de Cidadania”, <http://www.ces.fe.uc.pt/publicações/oficina/204/204.pdf>, Coimbra, org. Centro de Estudos Sociais, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, 27 pp., citado em 7 de Fevereiro de 2006.
- Pontoreau, Pascale, publicado em 25/02/2002, *Africultures* [Revista electrónica], [http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue\\_login&no=709](http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_login&no=709), Paris, Africultures, citado em 6 de Setembro de 2004.
- Ramos, João & Dafonso, Osvaldo, 1999, *Fax Jornal*, <http://www.stome.com/fax1999/10/fax19991014.html>, org. Matthias Burcher, Lausanne, Belle Nuit Montage – Editing, citado em 3 de Março de 2006.
- Revue Noire n° 25 – African Canada*, [Revista electrónica], <http://www.revuenoire.com/fr/index.php?menu=publications&type=magazine&id=52>, Paris, Editions Revue Noir, s.d., citados em 6 de Setembro de 2004.
- S.a., 2002, “Canada – Regard sur le Monde”, n° 16, Eté 2002, <http://www.dfait-maeci.gc.ca/canada-magazine/issue16/16t8-fr.asp>, actualizado em 2006-09-29, citado em 6 de Setembro de 2004.
- S.a., 2006, “Associação Cultural Moinho da Juventude”, <http://redeciencia.educ.fc.ul.pt/moinho>, Lisboa, Universidade de Lisboa, actualizado em 2006-10-18 e citado em 7 de Abril de 2007.
- S.a., 2006-07, <http://projectocaboverde.no.sapo.pt/index.html>, Lisboa, Sapó, citado em 15 de Março de 2007.

- S.a., 2006a, “Associação Cultural Moinho da Juventude”, [www.terravista.pt/Ancora/1839/principal.html](http://www.terravista.pt/Ancora/1839/principal.html), Lisboa, Terra à Vista, citado em 13 de Março de 2004 e inactivo em 3 de Julho de 2007.
- S.a., s.d., “Álvaro Ruas”, <http://www.cayomecenas.com/mecenas1533.htm>, Cayomecenas.com, Copyright 2000/ 2007, citado em 21 de Novembro de 2005.
- S.a., s.d., “Arte Naif” do Museu Internacional de Arte Naif do Brasil – Rio de Janeiro”, <http://www.museunaif.com.br/index3a.asp?cid=1&credito=1#fim>, organização e manutenção por StudioLaf, s.d., citado em 4 de Julho de 2007.
- S.a., s.d., “Casa de Moçambique”, <http://www.casa.mocambique.pt>, citado em 20 de Outubro de 2004 e desactivado.
- S.a., s.d., “Museus – Museu de Arte Primitiva - *Guimarães – Berço de Portugal*”, <http://hotel-guimaraes.com/monumentos/arteprema.htm>, citado em 22 de Março de 2007.
- S.a., s.d., “Ousmane Sow à Paris - reportage de la Panse de l’Ours”, [http://www.lapanse.com/Sow/Sow\\_photos.html](http://www.lapanse.com/Sow/Sow_photos.html), citado em 7 de Março de 2006.
- S.a., s.d., “Zé Júlio”, <http://educom.sce.fct.unl.pt/proj/casa-comum/biblioteca/galeria.htm/#mocambique>, citado em 28 de Maio de 2005 e desactivado.
- S.a., s.d., “Zé Júlio”, [www.portugalnet.pt/encontro/mocambiq/arte/ze\\_julio.html](http://www.portugalnet.pt/encontro/mocambiq/arte/ze_julio.html), citado em 28 de Maio de 2005 e desactivado.
- S.a., s.d., [http://search.ebay.com/makonde\\_W0QQftsZ0](http://search.ebay.com/makonde_W0QQftsZ0), Copyright 1995-2007 eBay Inc., citado em 3 de Agosto de 2007.
- Salema, Isabel, 11/08/2006, “ArteLisboa Abre com estreias do México, mas também de Coimbra”, *Público.pt*, <http://www.publico.clix.pt/shownews.asp?id=1275879>, citado em 7 de Outubro de 2007.
- Salvador, José A., s.d., “Páginas sobre Ernesto de Sousa – Biografia – O Movimento dos Cineclubes”, [http://movcineclubes.weblog.com.pt/arquivo/a\\_ler/index0](http://movcineclubes.weblog.com.pt/arquivo/a_ler/index0), org. O Movimento dos Cineclubes – Weblog Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais, 2005, citado em 21 de Janeiro de 2007.
- Sangreman, Carlos; Sousa Jr, Fernando; Zeverino, Guilherme & Barros, Miguel 2005, “A evolução política recente na Guiné-Bissau ...”, [http://pascal.iseg.utl.pt/~cesa/cesa\\_doc\\_trab\\_70.pdf#search=%22Militares%20portugueses%20na%20Guin%C3%A9-Bissau%22](http://pascal.iseg.utl.pt/~cesa/cesa_doc_trab_70.pdf#search=%22Militares%20portugueses%20na%20Guin%C3%A9-Bissau%22), Lisboa, CEsa, Colecção documento de trabalho n° 70, 2006, 46 pp., citado em 5 de Setembro de 2006.
- Sardinha, João, 2002, “Cape Verdean Associations in the Metropolitan Area of Lisbon: their role in integration”, <http://www.sussex.ac.uk/migration/documents/mwp26.pdf>, University of Sussex, Sussex Centre for Migration Research, *Sussex Migration Working Paper* n° 26, [artigo electrónico], pp. 1-25, University of Sussex, actualizado em 2005-07-26, consultado em 2 de Julho de 2007.

- Seck, Sidy, s.d., “L’Ecole de Dakar: Réalité Historique ou Escroquerie Intellectuelle?”, *Ethiopiennes – Revue Negro-Africaine de Litterature et de Philosophie*, nº 70, [http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php?id\\_article=48&artsuite=2](http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php?id_article=48&artsuite=2), citado em 30 de Março de 2007.
- Sequeira, Mário, s.d., “exposições”, <http://www.mariosequeira.com>, Porto, Galeria Mário Sequeira, citado em 20 de Fevereiro de 2002.
- Soeiro, José & Lopes, João Teixeira, Abril de 2003, “A palavra no muro: Graffiti’s e esquerda”, *A Comuna*, nº 1, <http://www.udp.pt/textos/comuna1/grafittis.pdf>, 4 pp., citado em 22 de Março de 2006.
- Tchibozo, Romuald, 2003, *L’Art et L’arbitraire: une étude de la réception de l’Art Africain Contemporain en Occident, le cas allemand de 1950 à nos jours*, <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/tchibozo-romuald-2003-12-17/HTML/chapter1.html>, Thèse pour l’obtention du grade académique de Docteur en Philosophie, Berlin, Faculté de Philosophie III de l’Université Humboldt de Berlin, 421 pp., citado em 2 de Janeiro de 2007.
- Tourneux, H., 1983, “Le Centre International des Civilisations Bantu (CICIBA)”, *Politique Africaine*, [Revista electrónica], nº 9, Mars 1983, <http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/009095.pdf>, pp. 95-96, citado em 18 de Fevereiro de 2006.
- UCCLA, 2006, “Fundação da UCCLA - Génesis da UCCLA”, <http://www.uccla.pt>, desenvolvido por CML, DMAGI & DNT, citado em 29 de Agosto de 2006.
- União Latina, s.d., “União Latina – Apresentação”, <http://www.unilat.org/SG/Organisation/Presentation/index.pt.asp>, Paris, União Latina, citado em 14 de Janeiro de 2007.
- V.A., 2001, “Actes du Colloque ‘Trois Espaces Linguistiques Face aux Défis de la Mondialisation’”, [http://www.3el.refer.org/IMG/pdf/Actes3EL\\_1\\_P1.pdf](http://www.3el.refer.org/IMG/pdf/Actes3EL_1_P1.pdf), Paris, OIF, 84 pp., citado em 11 de Outubro de 2006.
- Valle, José del, s.d., “La lengua, pátria común: Política linguística, política exterior y el posnacionalismo hispánico - La Página del Idioma Español – 1996-2007”, <http://www.elcastellano.org/ns/edicion/2006/septiembre/delvalle.html>, Asociación Cultural António de Nebrija, citado em 12 de Dezembro de 2006.
- Vancouver Folk Music Festival, 2001, “Vancouver Folk Music Festival – Performer Archives – Lilison Di Kinara, 2001”, <http://www.thefestival.bc.ca/archive/index.cfm?perID=220>, citado em 6 de Setembro de 2004.
- Wikipédia, s.d., “Commonwealth of Nations”, [http://en.wikipedia.org/wiki/Commonwealth\\_of\\_Nations](http://en.wikipedia.org/wiki/Commonwealth_of_Nations), Wikipédia, GNU Free Documentation License, actualizado em 6 de Agosto de 2007, citado em 13 de Outubro de 2006.
- Wikipédia, s.d., “Eduardo Mondlane”, [http://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo\\_Mondlane](http://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Mondlane), Wikipédia, GNU Free Documentation License, actualizado em 15 de Julho de

2007, citado em 17 de Outubro de 2006.

## Curriculum vitae

### Informação pessoal

Nome(s) – Apelido(s)  
Morada(s)  
Telefone(s)  
Correio(s) electrónico(s)  
Nacionalidade(s)  
Data de nascimento

### **Maria João Fontes de Sousa de Abreu Mota**

Rua Sacadura Cabral, 185, 6º Esq. 2765-350, Estoril, Portugal

00351936380014

[Maria.Mota@iscte.pt](mailto:Maria.Mota@iscte.pt)

Portuguesa

27/11/1968

### Formação académica e profissional

1998-1996

Designação do certificado ou diploma atribuído

Nome e tipo da organização de ensino ou formação

Classificação obtida a nível nacional

1992

Designação do certificado ou diploma atribuído

Nome e tipo da organização de ensino ou formação

Classificação obtida a nível nacional

#### **Mestrado em Estudos Portugueses**

Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) – Departamento de Estudos Portugueses

Conclusão da parte escolar (18 valores). Tese: "Análise da Organização de Uma Associação Local – O Aposento do Barrete Verde, na freguesia e sede de concelho da vila de Alcochete", Orientador: Professor Doutor Armindo dos Santos, Bom com Distinção.

#### **Licenciatura em Antropologia Social**

Instituto Superior de Ciências dos Trabalho e da Empresa (Lisboa) – Departamento de Antropologia

Média final – 15 valores (Bom)

### Bolsas e formação complementar

2006/07

Designação do certificado ou diploma atribuído

Nome e tipo da organização de ensino ou formação

Classificação obtida a nível nacional ou internacional

#### ***Recherches doctorales libres***

École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris)

L'ambivalence des objets (Anthropologie de l'art et du rapport à l'objet) – obtenue brillamment ; Anthropologie de l'art –obtenue brillamment ; Anthropologie des systèmes mondiaux : débats récents – 15 valores ; Histoire comparée du fait colonial – 17 valores ; Les manifestations de l'art en Afrique – 17 valores

Fevereiro de 2001

Designação do certificado ou diploma atribuído

Nome e tipo da organização de ensino ou formação

#### **Curso de Exploração Pedagógica dos Meios Audiovisuais**

Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH)

1997	Designação da bolsa atribuída	<b>3ª Edição – Programa Nacional de Bolsas de Investigação para Jovens Historiadores e Antropólogos</b>
	Nome e tipo da organização	Instituto Português de Juventude (Porto)
1995/96	Designação da bolsa atribuída	<b>Bolsa de Mestrado - Programa Praxis XXI</b>
	Nome e tipo da organização de formação	Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica (JNICT)
Maio a Julho de 1994	Designação do certificado atribuído	<b>Estágio de formação</b>
	Nome e tipo da organização de formação	Museu Nacional de Etnologia (Lisboa)
<b>Experiência profissional</b>		
2004 à actualidade	Função ou cargo ocupado	<b>Assistente</b>
	Principais actividades e responsabilidades	Docência de disciplinas: Antropologia Social, Antropologia do Simbólico, e Introdução à Antropologia Social para as licenciaturas de; Antropologia, Sociologia, e História Moderna e Contemporânea.
	Nome do empregador	Departamento de Antropologia – Instituto Superior do Trabalho e da Empresa
2º trimestre de 2001	Função ou cargo ocupado	<b>Assistente convidada</b>
	Principais actividades	Leccionação de disciplina do Mestrado em Ciências Sociais: Identidade local, memória e património
	Nome do empregador	ISCTE – Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Viseu
2004-1999	Função ou cargo ocupado	<b>Assistente convidada</b>
	Principais actividades e responsabilidades	Docência de disciplinas: Antropologia Cultural, Introdução à Antropologia Social e Antropologia Social para as licenciaturas de; Antropologia, Sociologia, Sociologia e Planeamento, História Moderna e Contemporânea, e Psicologia Social e das Organizações.
	Nome do empregador	Departamento de Antropologia – Instituto Superior do Trabalho e da Empresa
1999-1997	Função ou cargo ocupado	<b>Assistente convidada</b>
	Principais actividades e responsabilidades	Docência de disciplinas: Cultura Material, Antropologia da Arte, Antropologia Geral, Introdução às Ciências Sociais, Museologia Etnográfica, Antropologia em Contextos de Modernidade, para a licenciatura de Antropologia.
	Nome do empregador	Universidade de Coimbra – Faculdade de Ciências e Tecnologia – Departamento de Antropologia
26, 27 e 28 de Maio de 1995	Função ou cargo ocupado	<b>Formadora</b>
	Principais actividades	Atelier de formação : Saberes locais e perspectivas de desenvolvimento – Módulo sobre Cultura Material; a colecção, o inventários e os museus de região
	Nome da organização de formação	Associação Portuguesa de Antropologia (APA) e Centro de Juventude de Leiria



1994-1992  
Função ou cargo ocupado **Professora de geografia contratada**  
Nome do empregador Escolas secundárias e de ensino básico, Lisboa

## Experiência de investigação

2002-2001  
Função ou cargo ocupado **Investigadora auxiliar**  
Nome do projecto “ArtAFRICA – Identificação e Mapeamento de Práticas Criativas Contemporâneas nos Países Africanos Lusófonos e Respectivas Diásporas em Portugal”  
Organização e coordenação Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Belas Artes

1998  
Função ou cargo ocupado **Investigadora auxiliar**  
Nome do projecto Projecto ( não concretizado) do Museu da Indústria – Núcleo de Curtumes  
Organização Câmara Municipal de Guimarães  
Coordenação Professora Doutora Nélia S. Dias e Professor Doutor Jorge Freitas Branco

1997-1993  
Função ou cargo ocupado **Investigadora**  
Nome do projecto Representações da Cultura Portuguesa nas Colecções Etnográficas dos Museus Locais  
Organização Associação Caminus – Actividades Culturais e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica  
Coordenação Professora Doutora Nélia S. Dias

1993-1992  
Função ou cargo ocupado **Investigadora auxiliar**  
Nome do projecto Romarias: ciclo festivo, construção de identidades e transformação  
Organização Associação Caminus – Actividades Culturais e Instituto Nacional de Investigação Científica  
Coordenação Professor Doutor Miguel Vale de Almeida e Dr. João Vasconcelos

## Publicações

No prelo Mota, Maria João, “Alteridade inversa: dois artistas moçambicanos, em Lisboa”, José María Uribe, (org.), *En-clave Ibérica: caminos, vecinos y mudanças culturales*, Pamplona, Universidade Pública de Navarra, (pp. 263-293)

2003 Mota, Maria João F. S. A., “O Barrete Verde”, Salwa Castelo Branco & Jorge Freitas Branco, (eds.), *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora, (pp. 363 – 373).

2002 Mota, Maria João, “Le Département d’anthropologie de l’Institut Supérieur de Sciences du Travail et de l’Entreprise – ISCTE, Lisbonne”, *Recherches en Anthropologie au Portugal: Revue annuelle du Groupe Anthropologie du Portugal*, nº 8, (pp. 187-190).

1999 Mota, Maria João F. S. A., “O Aposento do Barrete Verde e das Salinas”, Maria Galdes (coord.), *3ª Edição – Programa Nacional de Bolsas de Investigação para Jovens Historiadores e Antropólogos*, Porto, Fundação de Juventude, vol. III, (pp. 9-119).

2001-1997 Autoria de vários artigos, Dias, José António & Dias, Nélia S., (orgs.), *Roteiro de Museus (Colecções Etnográficas)*, vol.1 – Lisboa e Vale do Tejo, vol. 2 – Alentejo e Algarve, vol. 3 – Região Centro e Beiras, vol. 4 – Região Norte, vol. 5 - Regiões Autónomas: Açores e Madeira, Lisboa, Olhapim.

## Aptidões pessoais

Língua(s) materna(s)

Outra(s) língua(s)

*Auto-avaliação*

*Nível europeu (\*)*

**Francês**

**Inglês**

## Português

Compreender		Falar		Escrever	
Compreensão oral	Leitura	Interacção oral	Produção oral		
C2 Utilizador experimentado	C1 Utilizador experimentado	C1 Utilizador experimentado	C1 Utilizador experimentado	B2 Utilizador independente	
C1 Utilizador experimentado	C1 Utilizador experimentado	B2 Utilizador independente	B1 Utilizador independente	B1 Utilizador independente	

(\*) Nível do Quadro Europeu Comum de Referência (CECR)